ARTES DE MEXICO

UMERO 1 (EXTRAORDINARIO) • OCTUBRE - NOVIEMBRE DE 1953



20 SIGLOS DE ARTE MEXICANO

PRECOLOMBINO • NOVOHISPANO • SIGLO XIX • CONTEMPORANEO • POPULAR

TEXTOS EN ESPAÑOL E INGLES

artes
DE MEXICO

PRODUCCION

Alfonso Romero Jiménez

PEDIDOS Y SUSCRIPCIONES

Artes de México y del Mundo, S. A.
Amores 262
México 12, D. F.
Teléfonos: 536-20-31 al 33

Revista Bimestral Autorizada como correspondencia de tercera clase por la Dirección General de Correos, el 29 de enero de 1980 Reimpresión 1980

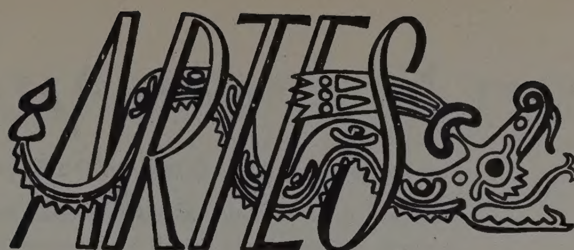
Artes de México, ha tenido siempre como objetivo principal divulgar todas las posibles expresiones estéticas de nuestro país, por razón de su valía intrínseca, y por estar comprendida dentro del inmenso caudal artístico de México, en un primier plano de actualidad.

Cuenta para ello con más de doscientas publicaciones, en las cuales los mexicanos desde el comienzo de su historia, han sabido enriquecer el espacio que los ubica.

Por eso nos hemos propuesto editar cuidadosamente los facsimilares de nuestras anteriores publicaciones.

Por lo que creemos que todos los que no tuvieron acceso a los originales de este primer número, acogerán favorablemente esta nueva edición, porque muchos de los que nos honraron con sus valiosas colaboraciones tienen ya un importante merecido lugar dentro de nuestra cultura, ya que a través del material cuidadosamente reunido, hemos podido revivir el placer de las emociones que los embargaban ante las valiosas manifestaciones de un pasado glorioso que sirve de punto de partida a la riqueza de nuestro acervo cultural, que constituye una sólida garantía para enfrentarse al porvenir.

Manuel Suchano.



DE MEXICO

REVISTA BIMESTRAL EDITADA POR EL

FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

APARTADO POSTAL 2920 • MEXICO D. F., • *REGISTRO EN TRAMITE*

número

1

EXTRAORDINARIO

OCTUBRE, NOVIEMBRE DE 1953



SUMARIO

FRENTE NACIONAL DE ARTES PLASTICAS

COMITE NACIONAL DIRECTIVO

ARTES DE MEXICO

P A T R O N A T O

Imprenta E. MUÑOZ GALACHE, Lerdo 367

LINOTIPO: Raúl Heredia • FORMACION: Manuel Guzmán • PRENSAS: Francisco Sala *(interior)* y Abraham Rosas *(portada)*

Sin lugar a dudas, es en el arte de carácter plástico donde el mexicano se ha expresado con una recia voluntad de forma, para mostrarse tal y como él es. Al crear, que es un modo individual de ser, se ha manifestado siempre con autenticidad, así se trate de un juguete, de una escultura, de una pintura mural o simplemente de un objeto de uso en la vida diaria. En ningún otro aspecto de su cultura ha aflorado de modo tan claro su personalidad. Si se deseara construir su retrato, bastaría observar con profunda atención lo que ha salido de sus manos con color y forma. Allí se vería, como en un espejo, su humana condición: débil y enérgica, grave y aniñada, cruel y sentimental, y para no insistir en el tono que una filosofía en boga viene empleando, bastaría con que el cristal azogado reflejara la varia contradicción de su existencia para tener la imagen de su complejo espíritu, en el que, ciertamente, la raíz más profunda es la que alienta su extraordinaria y rica sensibilidad. Por esto se explica que en México no exista un solo poblado donde el hombre no sea capaz de estampar la huella refinada de su buen gusto en alguna cosa.

Caso extraordinario en verdad el nuestro. Siendo el mexicano un pueblo no integrado del todo, pues que el mestizaje biológico y cultural aún no termina, hemos sido capaces, sin embargo, de conjugar el pasado y el presente en el arte. Esto es, nos ha sobrado carácter para conservar lo más genuino de lo que nos es propio y asimilar lo mejor que nos ha llegado del exterior la plástica amerindia cuya substancia pervivió en el tiempo, no obstante el drama que implicó el choque hispano, se adentró en la estética que llegó en las flotas iberas primero y en la nao de Filipinas después. El resultado dialéctico de estas fuerzas contrarias superadas en maravillosa síntesis está a la vista. México ha creado un arte con perfiles propios. Su sentido profundamente humano le ha dado valor nacional y por tal razón, al rebasar sus propias fronteras para afirmarse en la conciencia del Hombre, se ha hecho universal. De allí su importancia. De allí también su posibilidad...

Este primer número de la Revista ARTES DE MÉXICO, *con el cual quiere contribuir el* Frente Nacional de Artes Plásticas *a la difusión de nuestros valores, está dedicado a rendir homenaje a todos aquellos artistas que en gracia a su talento nos han otorgado categoría de comunidad cultural. Por ello, sus páginas han querido registrar la unidad histórica de lo que ya no puede ser visto sino como un verdadero, original y gran estilo y que con legítimo orgullo presentará en magnífica síntesis el Instituto Nacional de Bellas Artes en la* Exposición de Arte Mexicano *que inaugura, significativamente, el 20 de noviembre, aniversario de la Revolución.*

ARTES DE MÉXICO, *desea expresar su gratitud a los señores D. Andrés Iduarte, D. Carlos Lazo, D. Nabor Carrillo, D. Alfonso Caso, D. Ignacio Marquina, D. Gustavo Ortiz Hernán, D. Daniel F. Rubín de la Borbolla, D. Víctor M. Reyes, D. Eusebio Dávalos Hurtado, D. Arturo Arnaiz y Freg y D. Pedro Ramírez Vázquez, quienes, con su acendrado cariño por lo nuestro, han hecho posible su presencia difusora en la ruta no interrumpida de la plástica nacional.*

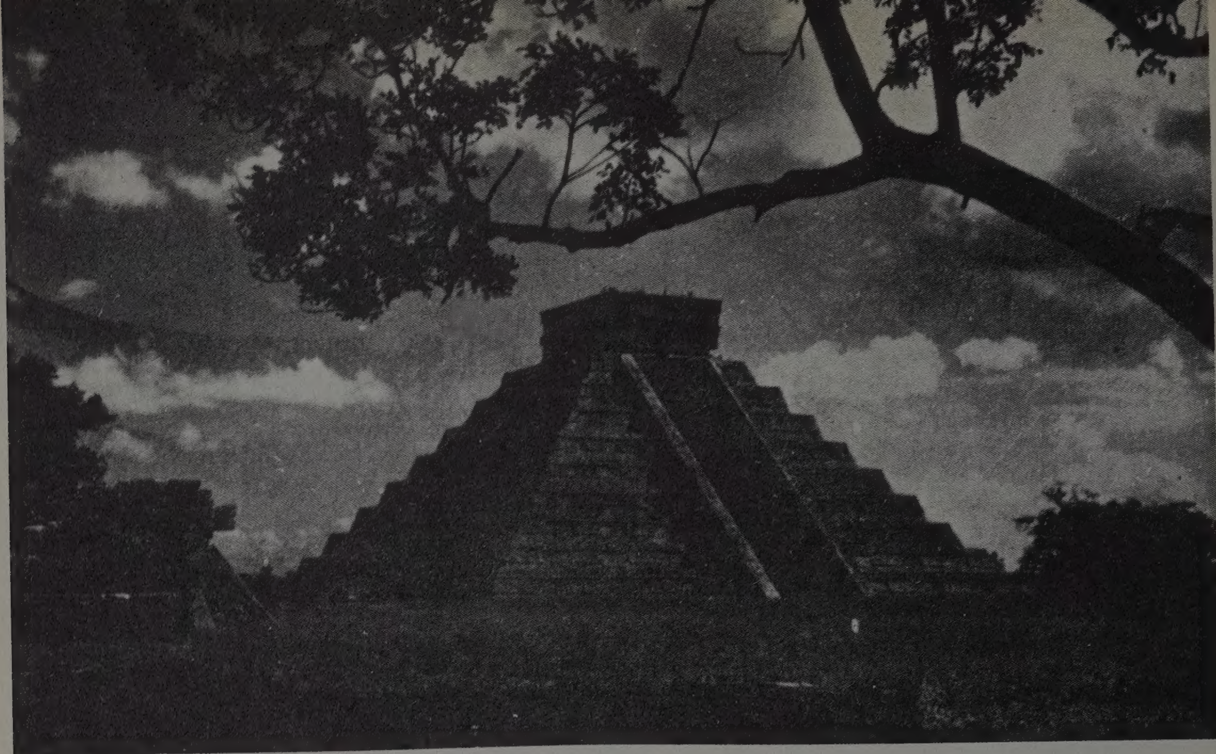
M. Sáley A.



CABEZA DE GUACAMAYA. Xochicalco, Mor.



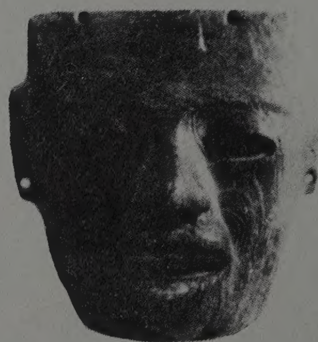
CERAMICA DEL OCCIDENTE DE MEXICO. Col. Diego Rivera



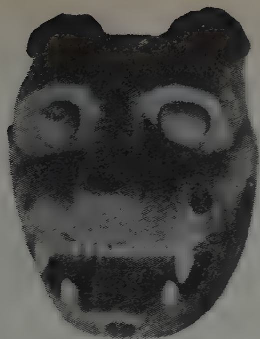
...Las altas civilizaciones de carácter ritualista...



ARTE



prehispánico



CABEZA DEL TIGRE ROJO
Chichén-Itzá, Yuc.



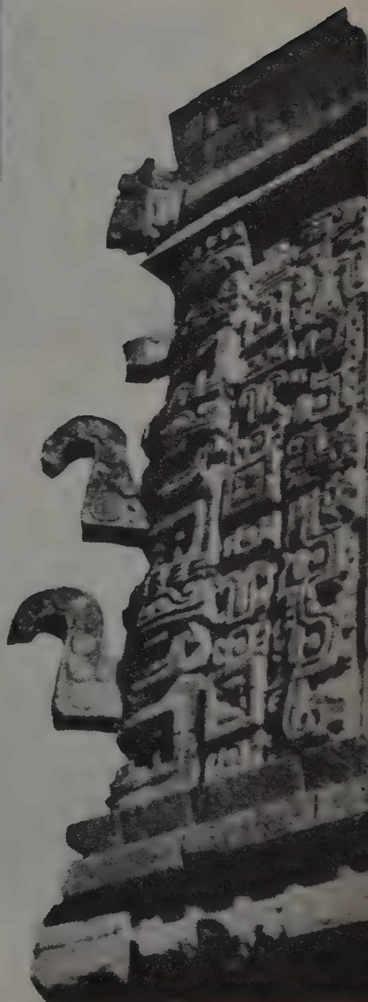
COATLICUE. "LA DE LA FALDA DE SERPIENTES". Cultura Azteca. Cozcatlán, Pue. Col. Museo Nacional de Antropología.



URNA FUNERARIA DE DIOS MURCIELAGO. Col. Museo Nacional de Antropología.

PERRO CEBADO. Cultura del Occidente de México.





MASCARON.
Cultura Maya.
Chichén Itzá,
Yucatán.

COATLICUE. Estatua colosal de la Diosa de la Tierra. Cultura Azteca. Col. Museo Nacional de Antropología.



ESCUDO. Oro y Turquesas. Cultura Mixteca-Puebla. Col. Museo Nacional de Antropología.



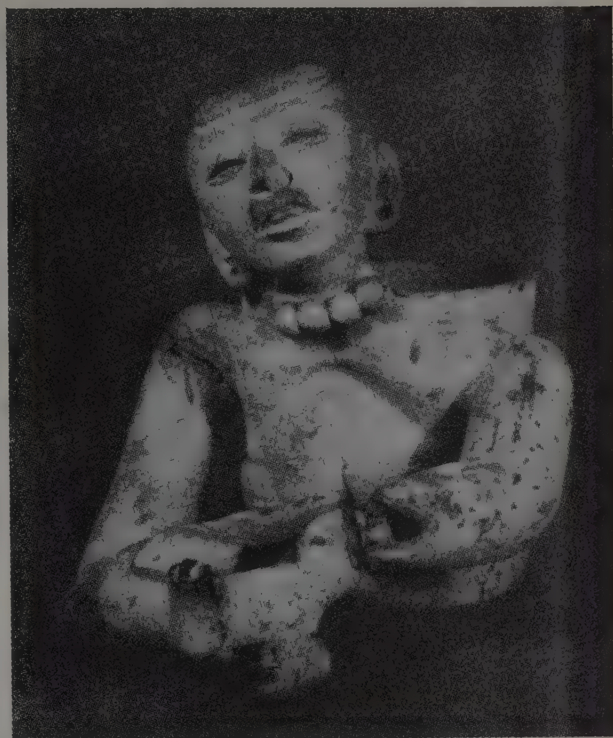
CHAC MOOL. Cultura Tolteca-Maya. Col. Museo Nacional de Antropología.



OCELOTL-CUAUHXICALLI. (Vaso de Corazones en forma de Jaguar) Col. Museo Nacional de Antropología.



VASO FUNERARIO. Cultura Zapoteca. Col. Museo Británico.



Estela de Copán. Cultura Maya.



EL ADOLESCENTE DE TAMUIN. Cultura Huaxteca. Col. Museo Nacional de Antropología.



CABECITA SONRIENTE. Cerámica Cultura del Golfo.



CRANEO DE CRISTAL DE ROCA. Cultura Azteca. Colección Christy, Museo Británico.



TLAZOLTEOTL-IXCUINA. Diosa del parto. Cultura Azteca. Aplita. Col. Sr. Robert Woods Bliss.



URNA FUNERARIA. Cultura Zapoteca. Oax.

MIGUEL SALAS ANZURES



PRESENCIA DEL MUNDO PREHISPANICO

El reconocimiento del valor plástico integral del arte antiguo de México, es relativamente reciente. Fué entre 1841 y 1843 cuando el mundo entero se sorprendió al conocer los hermosos dibujos de Catherwood y las informaciones que el "pioneer" Stephens diera en su libro "Incidentes de Viaje en Centroamérica, Chiapas y Yucatán". Otros ilustres viajeros e investigadores fijarían su atención, después, en la riqueza extraordinaria del mundo precolombino, emitiendo juicios de carácter estético y diversas apreciaciones científicas. Dignos de mención por su noble esfuerzo son Waldeck, Charnay, Dupaix, Maler, Maudslay, Violet le Duc, Holmes y Seler, Spinden, Joyce, Marquina y Mariscal, Mason y Lehmann, Morley, Beyer, Vaillant, Caso y Toscano.

Durante el siglo XVI, salvo algunas excepciones que, en verdad, mucho honran a la cultura hispana, misioneros y conquistadores permanecieron indiferentes, y, en no pocas ocasiones, ajenos a las formas culturales del indígena mexicano. Enseñados por el Renacimiento a estimar únicamente la verdad natural en la forma —en escultura o en pintura— rechazaron con razón los ideales mitomórficos y las abstracciones del mundo prehispánico, y en la obra artística de los templos indígenas y de su escultura sólo vieron el aspecto repulsivo de la obra material de aquella cultura.

Por eso, frente a las maravillosas piezas que Moctezuma envía a Cortés y a sus capitanes, la emoción que los estremece no radica en el sentido artístico de las mismas cuanto en el valor material que representan para ellos, una vez fundido el oro de que estaban hechas. Bernal Díaz, refiriéndose a un presente que recibieran dice: "Aquel oro del casco tuvimos en más por saber cierto que había buenas minas."

El estudio y revalorización del arte no clásico (gótico, arábigo, bizantino, egipcio, y últimamente el primitivo y el negro) propició un nuevo reconocimiento del arte precolombino, "resultado contemporáneo de considerar los diversos estilos artísticos de la humanidad, no como mejores o peores, sino diferentes".

Querer juzgar del carácter plástico de las obras precolombinas aplicando los cánones del clasicismo ha sido un error tremendo del que por fortuna nos hemos comenzado a liberar. Hoy tenemos un criterio de mayor objetividad para juzgar. Sabemos con Worringer que se ha podido lo que se ha querido, y lo que no se ha podido es porque no estaba en la dirección de la voluntad artística. Así, despojados de la falsa idea de que exista un criterio de validez universal que nos permita juzgar el arte de los diversos pueblos en su desarrollo histórico, estamos en condiciones de reconocer, sin falsos naciona-



lismos, que el arte americano tuvo un supremo valor en ciertos momentos.

Si algunas obras escultóricas para muchos no sólo no son bellas, sino antes bien, repulsivas, la Coatlicue, por ejemplo, ello se debe a que el arte lapidario de aquellos pueblos es generalmente "de severidad implacable, de una sensibilidad dramática —casi macabra— resultado de una concepción austera de la vida. Su sobriedad y devoción, la dureza despiadada de sus dioses, el sombrío desprecio para la vida, la honda religiosidad y el rigor social de su organización, trascendieron a su arte para dejarnos estampada en él su huella imborrable".

Es un hecho dilucidado que el indio americano no es originario del nuevo continente. La falta de restos antropológicos óseos en capas profundas (pleistocénicas), indica claramente que el hombre llegó al continente en épocas muy recientes. La semejanza de las razas mongoloides con la raza amerindia se ha fundamentado científicamente. La penetración norasiática por el puente que antaño unía Siberia con Alaska, debió ocurrir unos veinte o treinta mil años antes de J. C., y la cultura material de aquel hombre debió desconocer la agricultura, la cerámica, el arco, la metalurgía y tal vez la cestería. El hombre era recolector —cazador—. Si pues tan primaria era su civilización, es evidente que fué en estas tierras donde nace y se desarrolla la cultura americana. Aquí inventó la agricultura, la cerámica, la construcción de casas, la orfebrería, las armas ofensivas y defensivas. Aquí, como resultado de su asentamiento, creó formas desarrolladas de organización social y política, y donde estructuró con el tiempo sus complejos sistemas teogónicos que —aparente contradicción— alcanzaron la mayor sistematización a medida que superaron sus conocimientos matemáticos y astronómicos.

Y fué en la tierra americana donde el hombre descubrió y aclimató el maíz, el principal producto agrícola de la antigüedad, que por su fácil adaptación a todos los climas se extendió rápidamente por el continente. Habiendo sido en su origen un pasto silvestre (el Zea maiz, el Tripsacum y el Teocintle), el hombre descubrió, por una observación secular, cómo sembrarlo y reproducirlo. La selección, el cultivo y cuidado durante siglos, hicieron evolucionar la planta que los dioses le dieron como regalo y sustento. Fué aquí también donde se cultivó y aprovechó el chile, el cacao, la calabaza, la chía, el chicle, el algodón, el tabaco, el jitomate, la yuca, el camote, y el hule, plantas que el indio americano entregó a Europa y al mundo entero en noble gesto después de haber sido vencido.

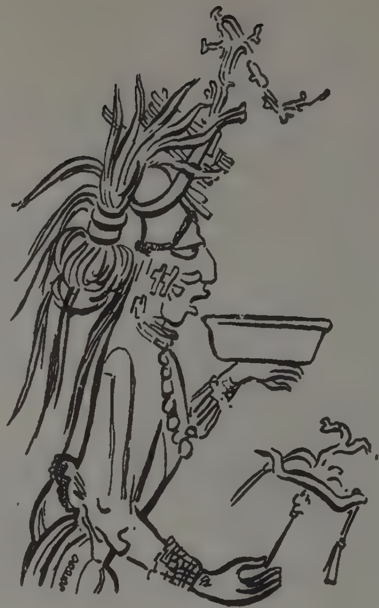
Las altas civilizaciones de carácter ritualista que se desarrollan en Mesoamérica, de los siglos IV al XVI, D. C., tienen un conjunto de rasgos comunes que explican claramente su desarrollo cultural y social: religiosidad basada en un politeísmo dirigido al culto de la naturaleza, representación de los dioses mediante el dibujo, la escritura y la escultura; construcción de templos y pirámides sobre plataformas; un sistema de escritura hecho para registrar los acontecimientos religiosos; un calendario y un conocimiento astronómico extraordinariamente desarrollados con un estricto sentido ritual. Estas civilizaciones tienen su ámbito de desarrollo en la península de Yucatán, en las costas del Golfo, en Oaxaca, en el Occidente y en el centro de México. No obstante la altura que alcanzaron, este ascenso se vió limitado por condiciones naturales como la falta de animales de carga, o por limitaciones tecnológicas tales como la utilización del hierro.

La religión indígena está basada en un dualismo que rige la concepción de Dios, de la naturaleza, de los fenómenos de la vida y del arte. "El mundo indígena es un mundo de fuerzas cósmicas, antagónicas, que precisa aplacar mediante el sacrificio a los dioses que determinan el acaecer terrestre". (Westheim). El pensamiento tiene un carácter mágico. Lo religioso es el cimiento de su orden social. Todo lo rigen los dioses creadores, los dioses de la fecundidad, los de la tierra y de la lluvia, los de la vegetación y el fuego, del agua, del viento. La fe en las fuerzas mágicas y la creencia de que es posible influir en éstas para conjurarlas, crea un complejo mecanismo ritual en el que el sacrificio humano, lejos de ser una condena que producía dolor, era una entrega, una distinción.

La vida toda tuvo un fuerte carácter colectivo, y sólo tardíamente la tierra se poseyó de un modo relativamente individual. El cultivo del suelo, la construcción de casas, la pesca y la cacería, eran actos en los que participaba la comunidad. Las obras de los arquitectos, de los escultores y pintores, de los ar-

tistas todos, estaban dedicadas al culto y por lo tanto eran para la colectividad.

El ejercicio de las artes plásticas, así como el de la literatura, la música, la danza, el estudio de las ciencias, la educación de nobles y plebeyos, la interpretación del calendario, la astronomía, las matemáticas, estaba en manos y bajo la dirección de los sacerdotes.



Al recorrer la zona geográfica en la que se desarrollaron las culturas indígenas, nuestra admiración no reconocerá límite frente a los relieves de Chiapas y Yucatán, ante la cerámica graciosa de los tarascos y del Occidente de México, ante la ingenuidad de las mascaritas sonrientes totonacas y las figulinas del período arcaico y la admiración irá en aumento al contemplar el color y la forma de los códices, de la obra de plumaria, de los mosaicos de turquesa, jade, concha y coral; de la hermosa cerámica de Jaina, Teotihuacán, maya, zapoteca, mixteca-puebla, o ante la orfebrería mixteca, cumbre de la plenitud y esplendor indígenas.

Frente a los grandes templos, palacios, adoratorios, juegos de pelota, que dejaron estas altas culturas, no podremos menos que asombrarnos del profundo sentido del espacio que entre otros tuvieron los teotihuacanos y mixtecas y en cierto momento, como un anticipo al barroco del siglo XVIII, el Viejo Imperio Maya llegará también al delirio de las formas, y creará el más extraordinario encaje en los suntuosos pórticos y en las magníficas fachadas. Tal parece que el signo de la mexicanidad sería lo barroco.

Si la pintura indígena no usó ni el volumen ni la perspectiva, en cambio, tuvo una gran libertad de composición y de color. Por lo general las figuras de los hombres se representan con la cara de perfil, y los frescos de Teotihuacán y Chichén-Itzá son un alarde de belleza y de ingenuidad por la manera de abatir los planos, pero donde la pintura alcanza cimas insospechadas es en Bonampak, —la ciudad de los muros pintados— donde el artista llega a crear el más audaz escorzo en la figura de aquel esclavo que está a punto de morir.

Mucho antes de la conquista española, el conocimiento, uso y aprovechamiento de plantas, animales y minerales, basado en el empirismo y fundado en una observación secular, presentaba un cuadro bastante adelantado para su tiempo, habida cuenta del aislamiento en que se encontraban los distintos grupos étnicos y del incipiente desarrollo técnico que lograron alcanzar. El conocimiento de las ciencias naturales fué en verdad notable.

Los indígenas empleaban el cloruro de sodio, que supieron separar del bicarbonato de calcio. Castrando las plantas de maguey y de maíz, obtuvieron sacarosa. Por evaporación del aguamiel lograron un azúcar. Conocieron el proceso de la fermentación (pulque y tabaco). Practicaron la polinización artificial (vainilla). Fabricaron papel (amatl). Utilizaron en tintorería la grana, el palo de campeche. Obtuvieron el añil y manejaron diversas resinas. "Aplicaron las saponinas antes que la técnica moderna utilizara con el mismo objeto los detergentes sintéticos."

Existieron en América jardines botánicos y parques zoológicos, cuando Europa aun no pensaba en esto, y se tuvo la idea del parentesco de las especies "antes que Linneo estableciera la nomenclatura binominal". Utilizaron multitud de yerbas medicinales y diversos narcóticos.

En medicina conocieron el uso de los purgantes, sangrías, fricciones "supieron reducir luxaciones, coaptar fracturas, inmovilizar miembros, abrir abscesos con sus navajas de obsidiana, suturar heridas usando el cabello como hilo", curar úlceras, quemaduras y fístulas. Realizaron incrustaciones dentarias con oro, jade y turquesa. "Practicaron la embriotomía en casos de imposible parto natural por vicios de la pelvis y muerte del niño" (Dr. Ignacio Chávez).

Aunque en muchos aspectos la medicina se confundía con la magia, esto no debe extrañarnos; "lo mismo aquí que en el viejo Continente, se admitía que por los vasos circulaban el aire y los espíritus".

La poesía indígena que nos ha llegado y que amorosamente recogieron los misioneros, o que después de la Conquista se escribiera, muestra la existencia de una estética muy desarrollada. Los poemas se recitaban acompañados de música y danza. El más espléndido momento de las letras indias lo constituyen el Popol Vuh y los libros de Chilam Balam, textos cosmogónicos, míticos, legendarios, históricos. La poesía del altiplano es épica y lírica; sus metáforas tienen un sabor clásico. "La sensibilidad del

pueblo es aguda, se reparte entre la ternura y la violencia, se transporta fácilmente de la risa al llanto y fluye en rosario de primores. Un profundo aliento de carácter religioso palpita en los himnos al dios de la guerra, al dios del agua, al de la vida nutricia, a las tiernas divinidades cereales, al sombrío Tezcatlipoca, al monarca recién ungido." (Alfonso Reyes). Antes de terminar el siglo XVI, la poesía nahuatl alternaba en certámenes con poemas en lenguas clásicas.

Y cómo no habría de ser así, cuando el poeta indígena había escrito:

Allí tendida está la flor, allí tendido está el canto;
Perforo esmeraldas, fundo oros: mi canto!
Engasto esmeraldas: mi canto!
Qué! no acaso pule el hombre,
cuál turqueza, un canto?
No hace reverberar el escudo de plumas de quetzal Totoquihuatzin?
Emulas al turpial, al ave verdeazul, el ave de fuego
goza tu corazón: liba la flor de la pintura, el canto pintado.

La música tenía una gran importancia en la vida social. Para mantener el servicio de cantos y danzas a que les obligaba el calendario ritual de fiestas y aun los servicios diarios en que intervenía una buena cantidad de sacerdotes, fué precisa la existencia de una organización en la cual, además de la enseñanza del canto, de la danza y la ejecución de diversos instrumentos, entraba la de la composición literaria y musical de himnos, renovados periódicamente, y la construcción y el manejo de un rico instrumental. Fray Bernardino de Sahagún nos informa de la existencia de un Mixcoacalli y la diversidad de instrumentos musicales que se guardaban en él; la de un Cuicacalco en que se ensayaban por las tardes los cantos y danzas, la de un sacerdote director de la exactitud de las ejecuciones, llamado Ometochtli, y otro encargado de la construcción de instrumentos.

Macuilxochitl, "cinco flor", divinidad tutelar de la música y el canto, tenía como disfraz el pájaro quetzalcocochtli, el ave que canta al amanecer. El instrumental era variado: teponaxtlis, timbales y tambores, flautas, bocinas con membranas y diversas ocarinas, caracoles marinos, silbatos, cascabeles de cobre y trompetas. En los frescos de Bonampak aparecen los músicos tocando varios de estos instrumentos.

Aunque no conocieron la notación musical, que es de nuestra era, ni los siete sonidos de nuestra escala musical, su música pentafónica era dulce a la vez que triste, como es el alma del mexicano. Llegaron a tener grupos orquestales —como se ve en el vaso de Chamá— donde aparecen cuatro personajes disfrazados de animales ejecutando uno un par de sonajas, otro un huehuetl, portando los otros una concha de tortuga y un asta de ciervo para percutirla.

Este es el cuadro general de aquella cultura que la conquista española cortó de cuajo aquel trágico día de 1521, en el que por un raro designio histórico, Cuauhtémoc —el águila que cae— caería ante el hierro y la cruz, símbolo de la nueva cultura.





FIGURILLA DESNUDA. Cultura Olmeca. Tlatilco, Méx. Col. Sr. Franz Feuchtwanger

ARQ. IGNACIO MARQUINA

EL Templo MAYOR DE TENOCHTITLAN

El recinto en que se encontraba el Templo Mayor de México, tenía la forma de un gran cuadrángulo de casi 350 mts. de lado, cuyo centro se determinaba por el cruce de las calzadas que conducían al norte al Tepeyac, al sur a Ixtapalapa y al poniente a Tacuba; al oriente no había calzada, pues estaba muy cerca la laguna.

Actualmente sus límites corresponderían, aproximadamente, al espacio limitado: al norte por las calles de Donceles, al sur por la de Moneda, al oriente por la del Carmen y al poniente por la del Monte de Piedad.

En este recinto se encontraba una gran cantidad de templos dedicados a diversos dioses y a distintas ceremonias, así como casas para sacerdotes y demás personas relacionadas con las complicadas ceremonias que cada mes tenían lugar.

El Templo Mayor estaba dedicado a Huitzilopochtli y a Tlaloc, a los que se procuraba dar exactamente la misma importancia; se componía de un basamento piramidal de cuatro cuerpos, muy semejante al que se conserva en Tenayuca, pero de mayores dimensiones, puesto que medía aproximadamente 100 mts. de norte a sur y 80 mts. de oriente a poniente en su base y 30 mts. de altura hasta la plataforma en que se levantaban los templos, que a su vez medían más de 20 mts., lo que hacía un total de más de 50 mts.

Sobre el lado poniente se desarrollaba una ancha escalera limitada por alfardas y dividida en dos partes iguales por una doble alfarda central. En la parte alta se hallaban los dos templos: el del lado norte dedicado a Tlaloc y el del Sur a Huitzilopochtli.

Tenían una pequeña puerta de entrada y dos aposentos, el alto techo estaba decorado con fajas azules en el primero y con cráneos sobre el fondo rojo en el segundo.

El templo Mayor ocupaba exactamente el lugar en que están las ruinas descubiertas en la esquina de las Calles de Guatemala y Seminario, que eran parte de su ángulo suroeste y se prolongaba hacia el norte, a lo largo de la actual calle de la Argentina, en donde estuvieron las Casas de los Avila, que después del proceso que sufrieron, fueron derribadas y que en los Títulos correspondientes se señalan como que ocupaban una tercera parte del lugar en que estuvo el Templo.

Frente a la pirámide se formaba una plaza y hacia el poniente se levantaba al templo de Quetzalcoatl, de forma circular y más adelante un Juego de Pelota que, de acuerdo con las descripciones que nos han quedado, era muy semejante al de Tula, es decir, un patio rectangular limitado por muros inclinados, en los que estaban empotrados anillos de piedra y dos patios menores perpendiculares al primero, que formaban en conjunto un patio de la forma de una doble T.

Al lado del juego de pelota se encontraba el Tzompantli, basamento de planta rectangular, con maderos verticales que sostenían otros horizontales, en los que se ensartaban los cráneos de los sacrificados.

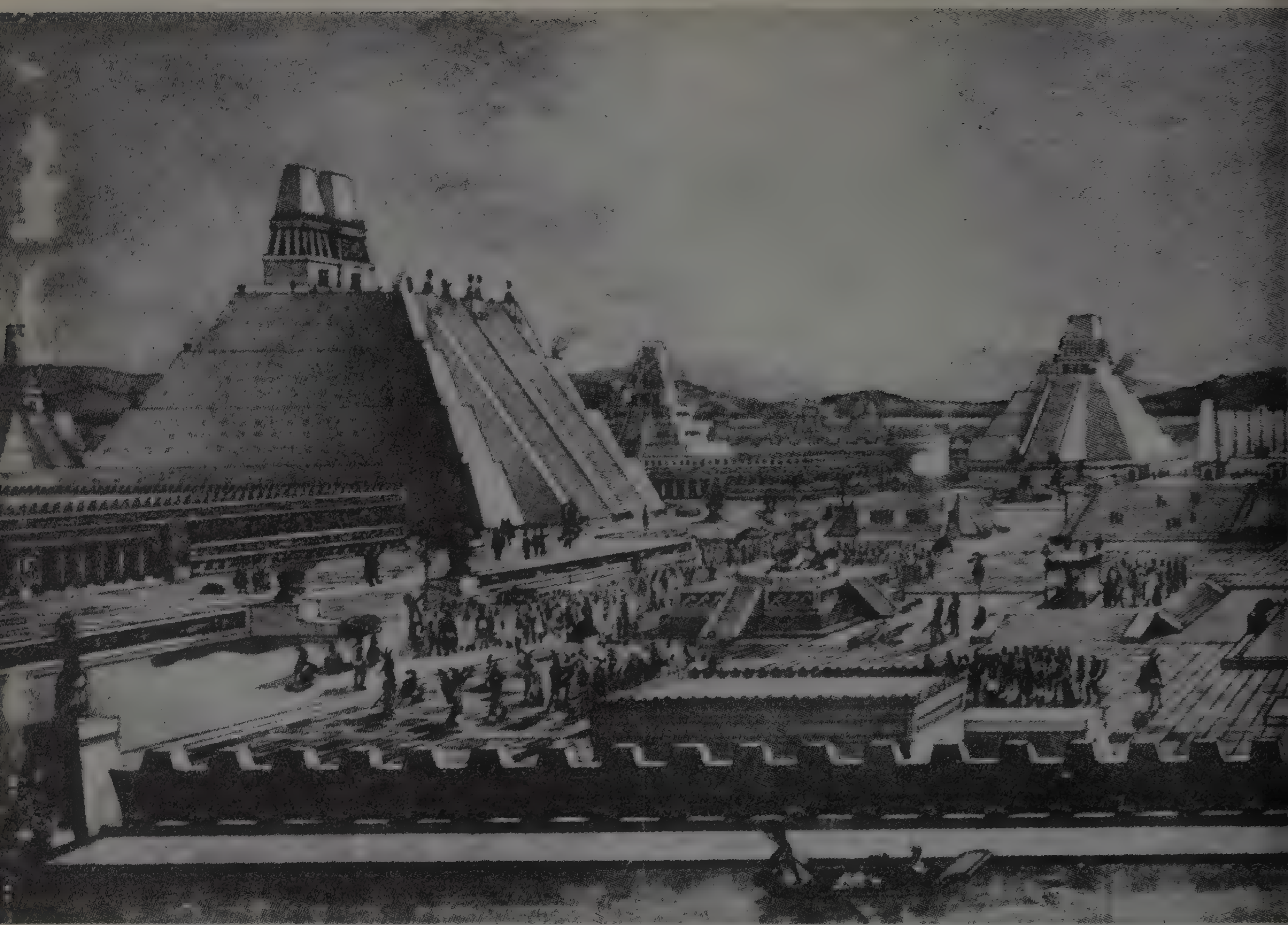
Otro monumento importante era el templo de Tezcatlipoca, que se levantaba en el lugar que hoy ocupa el antiguo edificio del Arzobispado y cuyos restos se conservaron mucho tiempo después de la Conquista.

Había, además, una gran cantidad de basamentos más pequeños, entre ellos el que sostenía la piedra circular en que se ataba a los prisioneros que sufrían el sacrificio gladiatorio, y numerosas cuevas, albercas, tzompantlis más pequeños y habitaciones y casas de penitencia.

Es muy probable que los ataques que se hacían a los españoles que vivían en el palacio de Axayácatl, situado en la actual Calle del Monte de Piedad, los hayan lanzado desde otro templo piramidal dedicado al sol y el que estaba al cuidado directo de las Ordenes de Caballeros Aguilas y Tigres.

La Calzada de Tacuba debe haber estado más al norte de la actual calle de Tacuba, correspondiendo al centro de la pirámide, y si como lo indica la tradición ésta fué levantada en el lugar de la fundación de la ciudad de México, este lugar debe encontrarse unos 50 metros al norte de los restos descubiertos en la calle de Guatemala y unos 40 metros al oriente de la acera oriente de la calle de Argentina.

Todos estos datos están basados en las exploraciones de los monumentos, en las informaciones de los Conquistadores y Cronistas que vieron el Templo, y en las noticias que figuran en las Actas de Cabildos y repartición de los primeros solares a los conquistadores.



EL TEMPLO MAYOR DE TENOCHTITLAN

Perspectiva que permite tener una idea aproximada de cómo fué el Templo Mayor de Tenochtitlán, de acuerdo con los planos de Sahagún y Durán, las descripciones de los conquistadores y los restos arqueológicos encontrados en las exploraciones. A la izquierda, la gran pirámide con los templos de Tláloc y Huitzilopochtli: el primero con el techo pintado de fajas azules y blancas, el segundo con esferas y cráneos blancos sobre fondo rojo; a los lados, las casas de los sacerdotes. Enfrente de la pirámide, el templo de Quetzalcoatl, con la puerta formada por las fauces abiertas de una serpiente, y más a la derecha, el Juego de Pelota y el basamento con el Temalácatl o Piedra de los sacrificios gladiatorios. Los muros que limitaban el recinto eran almenados y parece que como la pirámide, estaban rodeados de una muralla de serpientes, llamada Coatepantli. En segundo término, el templo de Tezcatlipoca y el Hueytzompantli o Altar de las Calaveras, en el que se ensartaban los cráneos en un armazón de madera.

(I. Marquina)



CONVENTO FRANCISCANO. Tula, Hgo.



EL NUEVO MUNDO. Sebastián Münster. Cosmographiae Universalis (1540.)

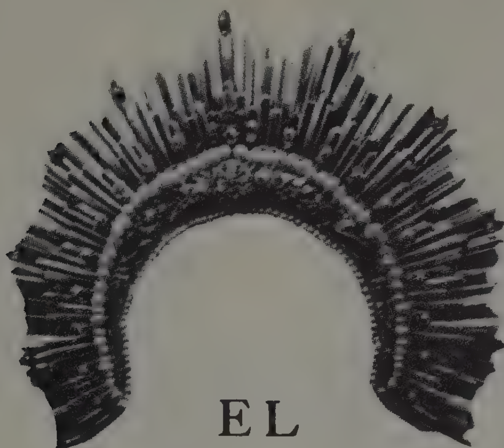
ARTE NOVOHISPANO





PRESA DE LA OLLA. Guanajuato, Gto.

FEDERICO HERNANDEZ SERRANO



EL *ARTE* DE LA NUEVA ESPAÑA



LA CONQUISTA europea interrumpió en el primer tercio del siglo XVI el desarrollo autónomo del arte y de la cultura indígena de México, pero no desaparecieron por completo ni sus elementos plásticos componentes, ni su sensibilidad creadora.

El pensamiento y la producción artística aborigen quedaron intactos en muchos lugares del vasto territorio de Mesoamérica y en varios aspectos fueron el punto de apoyo para la implantación y el desarrollo de la cultura europea. El arte de este primer período colonial en América, bien llamado Novohispano, surgió poco a poco mediante el trasplante de las formas y conceptos europeos y su adaptación al medio geográfico y cultural en las tierras recién conquistadas, creando, por la participación dinámica del hombre americano, un *arte mestizo,* de especiales facetas, ideas y resoluciones plásticas.

Conjuntamente al arte occidental, de fisonomía propiamente hispana, llegan a México plásticas y doctrinas con influencias de Portugal, Italia, Francia, Inglaterra, Alemania y los Países Bajos, ya que en muchos casos, hombres de esas naciones participan activamente en la obra colonizadora de Anáhuac y aún llegan a influir en la política colonial de España.

Por otra parte, no hay que olvidar que los europeos que hicieron la conquista, pacificación y colonización de México, traían una mentalidad con supervivencias medievales, el misticismo austero de la España de los Reyes Católicos estaba aún arraigado profundamente en sus conciencias, lo que explica por sí solo, que en algunas resoluciones plásticas, sobre todo en su arquitectura y escultura se encuentren resabios góticos, románicos y aún mudéjares.

"LA TRAZA" DE LAS CIUDADES

Después de la caída de la Gran Tenochtitlán, los europeos comienzan a trazar sus ciudades, siguiendo las normas tradicionalistas de las villas y poblaciones del viejo Continente: dos grandes ejes que se entrecruzan y forman una gran plaza, paralelos a ellos las calles principales; a este tipo urbanístico corresponden algunas de las grandes ciudades que los conquistadores trazaron en diversas partes del país, pero sobre todo a la que substituyó a la altiva Tenochtitlán, después de su casi total destrucción, traza que se debe al alarife español Alfonso García Bravo. A este nombre debe agregarse el de Hernando Saavedra, que en 1531 hizo la planeación de las ciudades de Tlaxcala y Puebla, así como el de Juan Ponce autor de la traza de la Ciudad de Valladolid, que se hizo en 1542, y el de Juan Sánchez Alaniz que planeó la ciudad de Querétaro.

REALES DE MINAS

Frente al tipo de ciudades coloniales de urbanismo rectangular, se levantan otro tipo de villas, indudablemente más pintorescas y atractivas, edificadas en los llamados "Reales", centros mineros, generalmente enclavados en las montañas o lugares muy quebrados, siendo el trazo de ellas irregular, sobre todo en los planos horizontales; corresponde a este tipo de poblaciones entre otras muchas: Zacatecas, Pachuca, Guanajuato, Taxco, etc.

ARQUITECTURA MILITAR

Conjuntamente al trazo de las ciudades y reales, comienzan a levantarse edificaciones de carácter militar. Bernal Díaz del Castillo relata que Hernán Cortés personalmente ayudó a la construcción de un fuerte en la Villa Rica de la Veracruz, fortaleza que terminó más tarde Alfonso García Bravo; que se edificó otra en Pánuco y relata pormenorizadamente las que se construyeron en la misma ciudad de México, que se llamaron Atarazanas, en donde fueron guardados los bergantines que contribuyeron eficazmente a la conquista de la Capital Azteca.

ARQUITECTURA MONACAL

Pronto deja de construirse fortalezas militares porque los religiosos franciscanos, agustinos y dominicanos, que inician la evangelización del país, comienzan a edificar en el territorio recién conquistado los impresionantes monasterios y templos que aportan los primeros valores reales de la plástica occidental en América, edificaciones que a la vez que son un elemento de penetración en la conquista espiritual, sirven de apoyo a la conquista militar aún no totalmente consolidada; fomenta la construcción de esos e n o r m e s monasterios-fortalezas, la perspicacia política del virrey Don Antonio de Mendoza, que aprecia todo su valor estratégico, y en instruc-



PORTADA PLATERESCA. Angahua, Mich.



CAPILLA DEL TERCER ORDEN. Texcoco, Mex.

CATEDRAL DE ZACATECAS. Fachada Lateral.



FACHADA DE LA SOLEDAD. Oaxaca.



ciones que lega a su sucesor, se encuentran disposiciones referentes a las características arquitectónicas que deben tener los conventos e iglesias de los religiosos, en cuyas disposiciones se hace hincapié en que éstas deben reunir ciertas condiciones de solidez y protección.

En estas edificaciones de tipo fortaleza, es en donde se encuentran más claramente las supervivencias arquitectónicas medievales: el gótico se aprecia sobre todo en las techumbres nervadas y en la resolución de los vanos de ojivas; el románico se localiza en los capiteles, en las proporciones arquitectónicas de la construcción y en algunas portadas; el arte mudéjar, traído por los árabes y moros conversos, se manifiesta en los alfarjes y techumbres como lo revelan las obras de este tipo en los templos de Tlaxcala y San Diego de Huejotzingo y en el claustro de Aztcapotzalco; por último, las plásticas indígenas se admiran en la escultura y ornamentación de las fachadas de los templos, en las cruces de los atrios y en la decoración de las "posas" y pequeñas ermitas y oratorios.

El templo del siglo XVI en México, es generalmente de una nave, se traza de oriente a poniente y se techa con bóveda de medio cañón sobre la nave, el presbiterio se cierra con bóveda de nervadura y traserías que recuerdan las soluciones de la arquitectura ojival. Sólidos contrafuertes exteriores sostienen los altos muros laterales rematados por espadañas, almenas y aspilleras.

En algunos templos suntuosos como el de Huejotzingo y Xochimilco ocupa el ábside bello retablo plateresco, enriquecido con pinturas de connotados artistas europeos. En el primero, las telas están firmadas por el flamenco italianizante Simón Pereyns.

LOS MONASTERIOS

El monasterio generalmente consta de uno o dos claustros con sus ambulatorios, corredores con arquería de medio punto que sostienen capiteles de un carácter austero, toscano en algunos casos y en otros románico, como el de San Agustín Acolman; los hay ojivales como los claustros de Actopan y Yuririapúndaro y de un primitivismo y austeridad monástica como los de Oaxtepec y Atlatlahucan. Las paredes de los ambulatorios, de los claustros, de la "Sala de Profundis", de "El Refectorium" y de algunas celdas, están decoradas con interesantes murales, de estilo renacentista, pintados al fresco; obras notables de este tipo se encuentran en Epazoyucan, Hgo., debidas tal vez a Juan Guerson. Se prodigan también en los conventos de Actopan, Acolman, Atlatlahucan, Atotonilco, Huejotzingo, etc. Como ejemplos de arquitectura monacal destacan Calpan, Cholula, Tlaxcala, Zempoala, etc.

EL PLATERESCO

En las edificaciones religiosas del siglo XVI, sobre todo en las agustinas, contrasta en forma impresionante la dureza de los perfiles recios de la arquitectura-fortaleza, que se aprecia en la solidez de los muros, en los "pasos de ronda", en los contrafuertes y en los almenados y astillados remates, con las bellas portadas monacales o de filiación plateresca que en forma emotiva dulcifican el duro aspecto de la arquitectura militar.



SILLERIA DEL CORO DE SAN AGUSTIN. Siglo XVII.

Entre los monasterios filiales a la arquitectura plateresca europea y como tipo más característico destaca: el templo de San Agustín Acolman, en cuya fachada, esculpida extraordinariamente, no intervienen las manos aborígenes; como derivados de este plateresco puro, pueden considerarse las portadas de los templos agustinos de Yuriria y Cuitzeo.

EL HERRERIANO

En los últimos años de la segunda mitad del siglo XVI, se manifiesta en México el estilo Herreriano, sobre todo en las portadas de las grandes catedrales que comienzan a edificarse a fines de esa centuria y principios de la XVII, entre las que sobresalen, por su proporción y belleza, las de las ciudades de Puebla y México; en ésta última, se encuentra dicho estilo en las fachadas norte. Es en la Catedral Metropolitana en donde se reunen y sintetizan todos los estilos arquitectónicos y formas del arte plástico mexicano de la época colonial, edificación que se debe en sus principios a dos grandes arquitectos: Claudio de Arciniega, autor de la planta y Juan Miguel de Agüero, autor del alzado. Dentro de estos canónes se edificaron también las catedrales de Valladolid, Oaxaca y Chiapas.

ARTE NOVOHISPANO

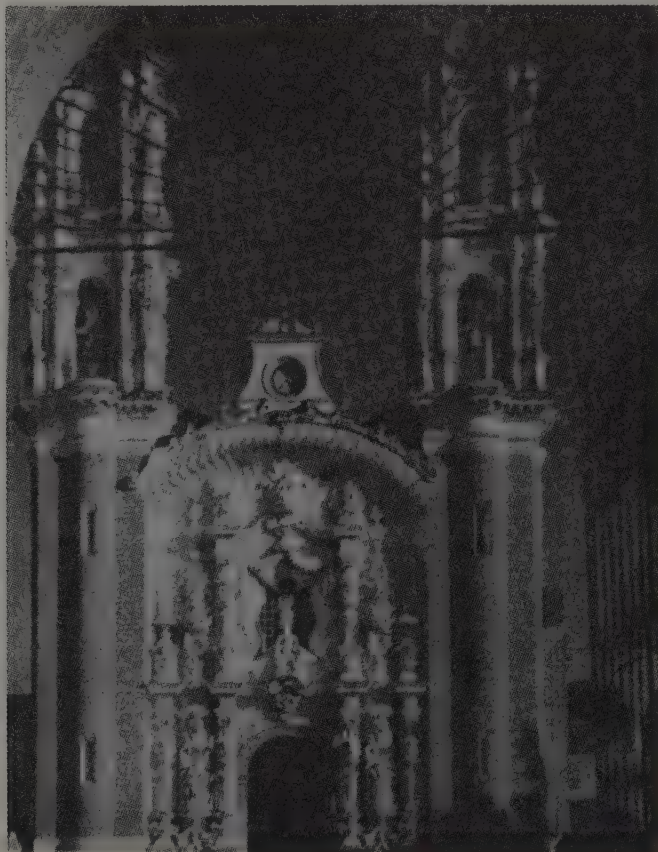
Los primeros balbuceos pictóricos, dentro del concepto del arte occidental, se mezclan aún con la pintura pictógrafica de los códices prehispánicos conteniendo informaciones ideográficas proporcionadas por los aborígenes a los misioneros y conquistadores y es en esta interesante etapa de mestizaje en donde hábilmente, pero sin perder su sentido plástico, los indígenas comienzan a interpretar las imágenes europeas de santos, vírgenes y mártires, por medio de la pintura, los mosaicos de plumas y la escultura.

La primera etapa de la pintura mexicana de este período del arte novohispano, se inicia con las manifestaciones plásticas de las interpretaciones religiosas europeas hechas por los aborígenes y que tienen su punto de partida, en gran parte, en la escuela de artes fundada por Fray Pedro de Gante, en la capilla de San José, anexa a la de los Naturales del convento de San Francisco. De este tipo de pintura se conservan dos obras extraordinarias: una que representa a San Francisco de Asís, pintura al óleo sobre tela que pertenece a una colección particular y el retrato de Fray Domingo de Betanzos, del convento de Tepetlaóxtoc; los mosaicos de pluma se prodigan más, y de ellos se conocen las imágenes de "El Salvador del Mundo", San Francisco de Asís, Santa Catarina, San Pablo, que forman parte de las colecciones de los Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia.

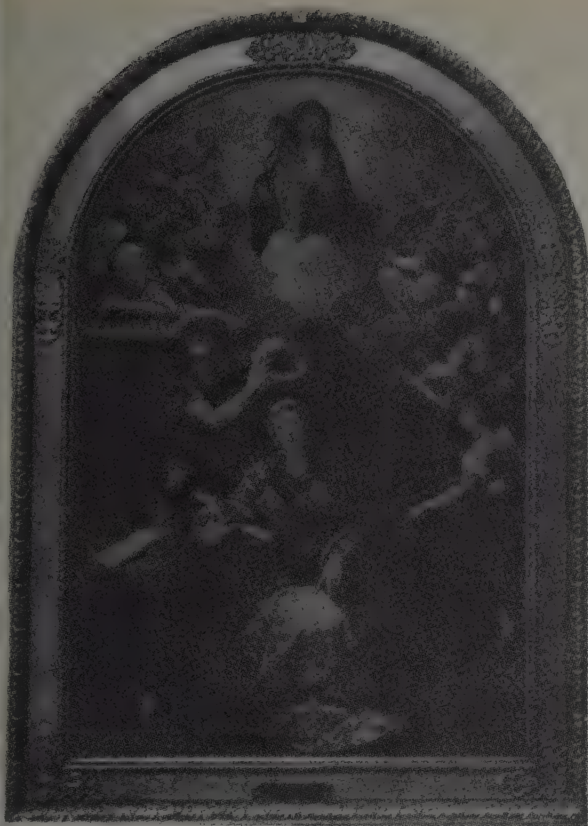
En la segunda mitad del siglo XVI, comienzan a llegar los primeros pintores europeos, entre los que destaca el ya citado Juan Guerson, Bartolomé Sánchez y el sevillano Cristóbal de Quezada; el primer maestro que dejó una obra de singular importancia es Simón Pereyns, flamenco nativo de Amberes, después pasan al país Andrés de la Concha y Francisco de Zumaya, todos ellos siguen la escuela italianizante caracterizada por su diáfana y luminosa entonación que va a contrastar después con la escuela española de pintura sombría y mística. Zumaya forma dos extraordinarios discípulos, con los que se inicia propiamente la escuela mexicana de pintura de la época colonial: Baltazar de Echave Orio y Luis Juárez.

En la escultura, máxima expresión del arte precolombino de México hay una supervivencia del concepto aborigen, así lo acusan claramente las decoraciones de muchas cruces de

CONVENTO E IGLESIA AGUSTINOS. *Siglo XVI. Actopan, Hgo.*

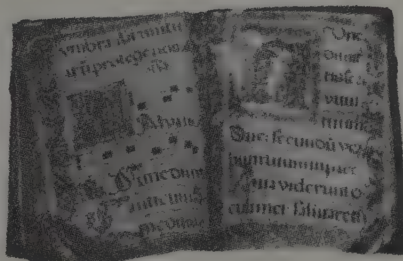


SANTUARIO DE OCOTLAN. *Siglo XVIII Tlaxcala.*



SIMON PEREYNS.
Santa Cecilia
Oleo.





atrio y las formas escultóricas en las capillas, arcos, "Posas" y en las portadas de los templos de la primera centuria de la colonia.

EL BARROCO DEL SIGLO XVII

En el siglo XVII, se inicia en al arte novohispano el barroquismo criollo, que va a ser el arte nacional por excelencia. Este arte rompe los viejos cánones del estilo renacentista. El barroco, que en Europa tuvo ciertas libertades, en México alcanza excepcionales modalidades y características plásticas que lo alejan totalmente a través del tiempo de las normas europeas, sin embargo, las grandes catedrales que se edifican en el país en esa centuria, participan conservadoramente del barroco sobrio del Viejo Continente.

En la centuria XVII, los conventos, sobre todo los de religiosas, se construyen ya en el rico barroco criollo característico del país, como se advierte en las portadas de los templos de Santa Teresa, la Concepción, la Enseñanza, el Colegio de Niñas, San José de Gracia, etc. de la Ciudad de México, así como en los templos de Tonanzintla y San Francisco Ecatepec del Estado de Puebla. En las plásticas de San Francisco Ecatepec, se encuentran las manifestaciones más ricas del barroco poblano con su recubierto total de locetas vidriadas de rica policromía. En las pequeñas villas y zonas rurales surge encantadoramente el barroco popular que toma modalidades de la región, que lo hacen pintoresco y "charro".

EL APOGEO DEL BARROCO EN LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La arquitectura barroca de los últimos años de la centuria XVII y principios de la XVIII, rompe los entablamentos; las columnas y pilastras se decoran arbitrariamente en todo su fuste, se recurre no solamente a la de coración tradicional, sino a toda clase de motivos decorativos: listones, entrelaces caprichosos, cartelas, esculturas, querubines y macoyas de grandes relieves y riqueza plástica. Parece imposible que un arte tan lleno de fantasía, libertades y composición se superará aún más en este aspecto, pero este arte barroco no se detiene y toma en México una modalidad llamada "churrigueresca". La arquitectura churrigueresca fué introducida al país por Jerónimo Balbás, autor del extraordinario altar de los Reyes, prototipo de la arquitectura de este estilo que se levanta en la capilla del ábside de la Catedral de México, en esta modalidad arquitectónica la columna deja de ser un elemento constructivo de sostén para convertirse en elemento decorativo en forma de estípite invertido; la fantasía y riqueza ornamental a que llega este estilo es verdaderamente inenarrable. Cuando se cansan de hacer retablos interiores en esta modalidad, se siguen haciendo fachadas tan bellas y nacionales como la de la Santísima y el Sagrario, obras de Lorenzo Rodríguez, así como la extraordinaria de Tepotzotlán y la no menos bella del Santuario de Ntra. Señora de Ocotlán, en Tlaxcala, de

CONVENTO DE ACTOPAN, Hgo. Fragmento de un Fresco. Siglo XVI.





JOSE MARIA VAZQUEZ. Doña Mª Luisa Conzaga Fonserrada y Labarieta. Col. Museo Nacional de Historia

SAN DIEGO DE ALCALA
Museo de Arte Religioso, México, D. F.





HERMANO SAN JERONIMO. Caligrafía. Col. Museo Nacional de Historia.



LUIS JUAREZ. La Oración del Huerto. Col. Museo Nacional de Artes Plásticas

SANTA PRISCA, *Tasco.*

filiación indígena, debida a la inspiración del aborígen Francisco Miguel. Las características decorativo-arquitectónicas de la fachada del Santuario de Ntra. Señora de Ocotlán, son de una rica originalidad plástica; esta portada no está labrada en cantera, sino modelada en argamasa y después paciente y amorosamente pintada con innumerables capas de pasta blanca que se renuevan año por año y que da al modelado una suavidad de "alfeñique".

PINTURA BARROCA DEL SIGLO XVII

La segunda etapa de la pintura mexicana, en el siglo XVII, es influenciada ya por la sombría, realista e impresionante pintura española de temas místico-religiosos. El autor de esta modalidad es Sebastián de Arteaga, discípulo de Zurbarán, hombre muy ostentoso, pero de singular talento, que guía la pintura mexicana dentro del barroquismo hispano. López de Arteaga logra formar tres extraordinarios discípulos dentro de esta modalidad pictórica, tal vez la más vigorosa de nuestra pintura colonial: Baltasar de Echave y Rioja, nieto del primer Baltasar de Echave, Pedro Ramírez, polifacético en su pincel y dibujo y José Juárez, este último el más distinguido de los pintores mexicanos.

ESCULTURA BARROCA DE LOS SIGLOS XVII Y XVIII

La escultura se encausa en estas centurias, en función del arte magnífico de los estofadores y como complemento directo de la arquitectura barroca de ese tiempo. Se producen extraordinarias obras que siguen la escuela del realismo dramático español, como la Cabeza de San Diego de Alcalá, del Museo Religioso, tallada en madera, policromada, que es representativa de la escultura del siglo XVII en México.

LAS ARTES MENORES

Las artes menores florecen espléndidas y alcanzan manifestaciones de

RETABLO BARROCO. *Xochimilco, D. F.*





SANTUARIO DE OCOTLAN, *Tlax.*



SANTA PRISCA, *Tasco.*

gran riqueza sobre todo en las obras de orfebrería, en los hierros forjados, en la cerámica y en el mobiliario de perfecta y equilibrada talla.

DECADENCIA DE LA PINTURA BARROCA

La última etapa decorosa de la pintura mexicana, la forman las obras de Cristóbal de Villalpando, Juan y Nicolás Rodríguez Juárez y Juan Correa; después, cuando la modalidad churrigueresca del barroco mexicano hace que la pintura sea también complemento de los grandes retablos, se inicia la decadencia de la misma, correspondiendo a esta etapa las representativas obras de los pintores Miguel Cabrera y José Ibarra. Estos artistas aunque alcanzan gran popularidad por su enorme producción, marcan la decadencia y principio de la extinción de la pintura colonial mexicana.

FUENTE DE SAN MIGUEL. Puebla.





CATEDRAL DE MORELIA. Michoacán.

IGLESIA DE SANTA ROSA. Qro.



ARTE NEOCLASICO, SIGLOS XVIII Y XIX

El barroco mexicano dentro de sus fantasías y modalidades churriguerescas llega a tales libertades, que como reacción natural lo conducen a frenar sus incontrolables ímpetus creadores. Además, las ideas filosóficas del racionalismo, que a fines del siglo XVIII se afianzan plenamente en la conciencia de los hombres, la fundación de las sociedades científicas y de arte que imponen restricciones a las fantasías barrocas y por último la fundación de la Academia de Bellas Artes de San Carlos, que inaugura en la ciudad de México el Virrey Don Matías de Galvez en 1785, reinando en España Carlos III, llevan al arte mexicano el academismo, que lo conduce a manifestaciones un tanto frías, de regla, compás y cálculo: el Arte Neoclásico. Cuando José Damián de Castro presenta su proyecto arquitectónico para terminar la Catedral de México en el año de 1786, las líneas generales del relevé son ya francamente neoclásicas. Además, Ximeno como pintor, Don Manuel Tolsá como escultor y arquitecto y Joaquín Fabregat como grabador, guian definitivamente al arte mexicano por los senderos del academismo.

Por muerte de José Damián de Castro, Tolsá es el encargado de la terminación arquitectónica y decorativa de la Catedral Metropolitana; las resoluciones equilibradas aunque un tanto frías que da a los detalles de ornamentación, constrastan notoriamente con las fantasías barrocas del arte churrigueresco del Sagrario.

Pronto en provincia surgen artistas que siguen las normas del neoclásico, Don Francisco Eduardo Tres Guerras, cuya obra plena de personalidad se localiza en el Bajío, José Manzo que trabaja en la Ciudad de Puebla; además hombres de prestigio como José Luis Rodríguez Alconedo, patriota insurgente del movimiento de 1810, sigue con firmeza los lineamientos de la nueva modalidad artística y así surgen en la arquitectura neoclásica de México las frías pilastras y columnas de capiteles dóricos, jónicos o corintios, con entablamentos y frisos horizontales, inalterables, en donde se reproducen las clásicas metopas y triglifos, así como el acanto purista.

Dentro de esta frialdad, que en algunas ocasiones y sobre todo en provincia se torna vivaz y pintoresca, termina el arte mexicano de la época colonial "que terminó para siempre", como comenta el maestro Manuel Toussaint, "con la desaparición de las últimas modalidades del barroco mexicano".



PORTADA DEL SAGRARIO METROPOLITANO. Ciudad de México.



ANONIMO JALISCIENCE. Oleo. Siglo XIX.



JOSE MARIA VELASCO. El Citlaltepetl.

ARTE
DEL SIGLO XIX





AGUSTIN ARRIETA. El Requiebro.



VLADIMIRO ROSADO OJEDA



SENTIDO DEL ARTE EN EL SIGLO XIX



De trascendencia considerable en los destinos político, cultural y artístico de Europa fué el período de 1789 a 1830. La Revolución de fines del siglo XVIII en Francia, país que generalmente ha originado u orientado los grandes movimientos revolucionarios de Europa, sea de la naturaleza que fueren, se operó como una reacción violenta contra el decadentismo a que había llegado la sociedad directora de aquel siglo, en el que el arte, entre otros aspectos, se desvinculó más que nunca de su sentido nacional francés para convertirse en esencialmente cortesano.

La Revolución aspiraba a otros principios, pero el tiempo había sido muy breve aun, pese a la intensidad de su movimiento. para encontrar un modelo nuevo en que inspirar los Derechos del Hombre, de tal modo que la atención se volvió al pasado, hacia aquellas Grecia y Roma inmortales que, como un ave fenix, después de la extinción de la Cultura Clásica, han surgido en períodos intermitentes en la historia de Europa, conceptuándolas como los modelos por excelencia no solo de la política sino de la belleza.

Tal fué la génesis del Neoclásico que, por lo demás, ya estaba en potencia desde antes de la Revolución Francesa, un arte que, no obstante sus innegables valores, vino a la postre a resultar frío, arqueológico y, sobre todo, inadecuado para expresar lo que había de original en los principios revolucionarios. Esta tendencia tomó tal fuerza en Francia al tiempo de Napoleón I, tipo ideal del Imperator Ro-

mano, quien fué el primero en alentarla que, especialmente en ese país, tomó el nombre de Estilo Imperio o, más exactamente, Estilo Primer Imperio. La modalidad greco-romana, más o menos pura, estilizada o convencional, se impuso a todo y por lo tanto al arte. La corriente alcanzó al resto de Europa y, como consecuencia a la América, en la que México fué uno de los países más influídos. La misma Guerra de Independencia de México fué en parte afectada no solo por la Revolución Francesa sino por el imperialismo napoleónico.

Desde un punto de vista estrictamente artístico, en realidad, solo se había pasado de un academismo a otros, del afectado academismo del siglo XVIII al del Neoclásico, Romántico y Neoclasicista que constituyen los estilos del siglo XIX. En México, la Academia de San Carlos, fundada en 1785 como orientadora de las artes, no hizo más que seguir la corriente europea, aunque ello no fué óbice para que no tuviera manifestaciones de mucha importancia, no obstante también lo muy convulsivo que fué dicha centuria en guerras y conflictos sociales de otro género. Si parangonáramos al sentido estético del Neoclásico Mexicano con el francés diríamos que, así como en Francia fué una reacción contra el Barroco quintaesenciado en el Rococó, en México fué asimismo una reacción contra el Barroco exacerbado en el Churriguera.

La arquitectura Neoclásica Mexicana tuvo su mayor representativo en Manuel Tolsá, nacido en España, pero madurado en México, donde se distinguiera por igual en la Arquitectura y en la Escultura, aunque su preferencia fué por la primera. Tolsá, inspirado en la escuela de Paladio, realiza su obra maestra arquitectónica en el Palacio de Minería, cuyo gran patio acolumnado y cuya amplia escalera son verdaderos modelos de elegancia, solidez y buen gusto. Entre sus otras producciones de este género cuentan el Palacio de Balvanera, después Tabacalera, y la unidad decorativa arquitectónica de la Catedral Metropolitana, como son su linternilla y balaustradas de sus techos. En cuanto a sus creaciones escultóricas en piedra, estuco, madera o bronce, su obra máxima es la célebre estatua ecuestre de Carlos IV, fundida en una sola pieza de bronce, considerada justamente por lo perfecto de su técnica y vigorosidad como una de las cuatro grandes estatuas ecuestres del mundo. Síguenle en mérito, en la misma Catedral, sus esculturas del reloj y del Sagrario, así como las de la Profesa y varias en la Catedral de Puebla. Es de notar, por otra parte que, no obstante su escuela Neoclásica, Tolsá no fué ajeno a cierta influencia barroca, en particular de la de Bernini, lo que se aprecia en el vivo movimiento que impuso a algunas de sus figuras escultóricas.

El segundo Arquitecto, esta vez mexicano, de dicho período, fué Francisco Tresguerras, de Guanajuato, teniendo el mérito de haber impreso en el Neoclásico de este país cierto sentido nacional, pintoresco, extraño por lo tanto a la característica frialdad que distingue al Neoclásico. Casi toda la fecunda y delicada obra arquitectónica de Tresguerras, quien fuera igualmente notable en otras artes, quedó en Querétaro, Jalisco y Guanajuato, destacando sobre todo el Templo del Carmen en Celaya, las Teresas de Querétaro y el Palacio de los Condes de Rul en Guanajuato.

Entre otros Arquitectos de no menor consideración se cuentan José Damián de Castro, Antonio González Velázquez, que proyectó la Iglesia de San Pablo y la cúpula de Santa Teresa la Antigua e Ignacio Castera, creador de la hermosísima iglesia de Loreto, en la ciudad de México.

El único aspecto verdaderamente lamentable del Neoclásico Mexicano es el de los altares, habiéndose realizado en aquella época un tremendo vandalismo al destruirse muchísimos altares del Barroco, que estaban de acuerdo con el estilo arquitectónico de sus iglesias, para sustituirse por los fríos y, sobre todo, tan faltos de contenido espiritual, del Neoclásico, aunque hubo algunas pocas excepciones que tienen cuando menos el mérito de su riqueza escultórica y material, como el de la Profesa de la capital de México, que contiene esculturas de Tolsá.

La escultura de entonces tuvo sus mayores representantes, además de en Tolsá, en los tres Cora de Puebla, cuyo apellido se convirtió en sinónimo de perfección y que formaron escuela, habiendo uno de ellos colaborando con Tolsá en la linternilla de la Catedral Metropolitana, siguiendo a ellos el indígena Pedro Patiño Ixtolinque, Mariano Perrusquía, Mariano Arce y Jerónimo Antonio Gil. Como obras escultóricas de gran mérito cuéntase también la sillería coral del viejo convento de Sto. Domingo en México y de S. Francisco en Querétaro, de marcada transición del Barroco al Neoclásico. La escultura en madera policromada, tanto profana como religiosa adquiere, en suma, su mayor esplendor en el siglo XIX.

En términos generales los pintores del Neoclásico nacional se distinguieron más o menos por la pureza del dibujo, inspirado en la "línea clásica", colorismo atenuado con tendencia al dominio de la luz, sentido escultórico en la forma, un realismo derivado a veces del natural y sobriedad en los detalles y, en cuanto a los temas, de preferencia el retrato y el paisaje. Varios de sus maestros fueron notables también en otras artes plásticas.

Entre los más connotados destacan el mismo Tresguerras, Miguel Mata que trató además el tema religioso, Rafael Gimeno, el gran retratista de Tolsá y Eugenio Landesio, italiano, aunque pasó lo mejor de su vida en México, de obra muy fecunda, siendo el verdadero iniciador del paisaje mexicano y de las escenas costumbristas en la pintura mexicana, no obstante tratar todavía el paisaje como marco de la figura humana. Landesio dejó escuela de la que salieron, entre otros, el famoso Velasco y Coto.

Las demás artes, especialmente la orfebrería y la platería, no hicieron más que seguir la moda, aunque también con muy notables producciones. El maestro por excelencia en la última fué José Rodríguez Alconedo, poblano, héroe de la Independencia, que se distinguiera igualmente en la pintura, aunque del total de su producción queda muy poco. Su retrato oval de Carlos IV, elaborado en plata y conservado en el Museo de Historia, revela el virtuosismo que lo caracterizó como platero y, como pintor, sus trabajos al pastel, siendo de apreciársele también el que no fuera ajeno a cierta influencia goyesca mexicanizada. Otros grandes artífices de la plata fueron Simón Salomón que colaboró con Tolsá en el tabernáculo de la Catedral Metropolitana y Epitasio Garavito que ejecutó el baldaquino de Nuestra Señora de los Lagos.

El grabado, que comienza su tradición en México desde el siglo XVI, tuvo su más grande maestro en Joaquín Fabregat, una de cuyas magníficas producciones que constituye a la vez un precioso documento histórico es la que se refiere al Zócalo y a la Catedral, conservada en el Museo de Arte Religioso.

Reaccionando contra el Neoclásico, demasiado concreto e impersonal, pues se desentendía por su misma naturaleza de la expresión franca de la individualidad, surge el movimiento Romántico, originado en Alemania y Francia, período que abarcó poco más o

menos de 1830 a 1890 en Europa, pero que en México perdura hasta entrado el siglo XX.

El Romántico fué una época de expresión ecléctica. No tuvo, como el Neoclásico, una unidad estilística precisa. Fundamentalmente aspiró a la liberación espiritual, humana, trabada antes en el rigorismo convencional del Neoclásico. Pero no teniendo tampoco como este un modelo regulador nuevo, lo busca también en el pasado, especialmente en el de la Edad Media, es decir, en la Edad del Romance, en la que se habían fromado los idiomas de raíz latina o romana, época que le ofrecía como ninguna otra el incitante de su intensa religiosidad.

Al mismo tiempo el Romántico tendió a huir del positivismo o cientificismo que tomaba cada vez mayor auge. Su excesiva espiritualidad le hizo refugiarse incluso en el mundo de la poesía y la fantasía. No fué sin embargo, ajeno a cierto materialismo que le imponía precisamente su búsqueda de lo dramático, intensificado sobre todo en la poesía y la literatura.

Como es lógico fué la pintura la que mejor representó este período, por su ilimitada capacidad de expresión humana, y, más especialmente, la del retrato, que por lo que respecta a México floreció sobre todo en Guanajuato, Jalisco y Veracruz. Sus rasgos generales consisten en oposiciones intensas de luz y sombra o predominio de esta última, ingenuidad en los temas y sencillos medios de ejecución. Al retrato siguieron el paisaje, las escenas costumbristas y de naturaleza muerta que valorizan especialmente la pintura popular. Fué la pintura igualmente, entre todas las artes, la que mayor número de maestros tuvo, varios de los cuales se distinguieron en otros géneros, como el grabado y el dibujo, perteneciendo también varios de ellos a la Academia de San Carlos que no obstante el México independiente (independencia más bien política) siguió normalizando el gusto.

Parte de ellos fueron más que nada consumados técnicos; otros, en cambio, sumaron al dominio de la técnica una personalidad relevante. Entre estos cuéntase Juan Cordero, cuyas grandes composiciones tuvieron la intención de hacer surgir de nuevo la pintura mural antigua, por lo que se le considera el verdadero precursor de la pintura mural mexicana de los tiempos modernos y acreedor al título de haber sido también uno de los primeros pintores genuinamente nacionales, tan notable en el retrato como en el paisaje; Pelegrín Clavé que creó escuela, de la que salieron otros maestros famosos, de apreciable consideración no solo en el retrato sino en el tratamiento de las telas, por lo que fué uno de los peferidos de su época. Santiago Rebull, el gran retratista de Maximiliano y Carlota, tratadista también del tema histórico y religioso; José Salomé Pina que fuera igualmente profesor de otros técnicos del pincel; Hermenegildo Bustos, estimado como el más valioso pintor regional; German Gedovious, de marcada influencia de la Holanda del XVII; Pedro Gualdi, pintor y grabador, Agustín Arrieta, José María Estrada al que se debe toda una escuela en el retrato, Luis Coto, paisajista también de lo mexicano, Ramón Sagredo, Joaquín Ramírez, Rafael Flores, José Obregón, Felix Parra, y, sobre todo, el gran José María Velasco, el máximo intérprete del paisaje mexicano, muy especialmente del Valle de México. Muchas cualidades distinguen su obra tan personal, como su visión de la realidad tamizada a través de un impresionismo muy delicado, su sentido tan equilibrado del color, de la línea y de la luz así como su virtuosismo en la perspectiva.

Fué el grabado el arte popular por excelencia, aunque actualmente, por sus justos méritos, se le considera ya entre las mejores artes mexicanas. Hubo revistas especialmente consagradas a este género, como "El Padre Cobos" y "La Orquesta", figurando también como estampa en la ilustración de libros. Además del retrato comprendió el paisaje y representación de monumentcs, tipos, corridos, juegos y cuentos, llegando al climax en las célebres "calaveras", de un hondo sentido crítico, pleno de ingenio y de originalidad. Entre sus maestros destacaron Manuel Manilla, que trabajó el grabado de madera y zinc, Picheta y, sobre todo, Guadalupe Posada, cuyos temas son de tan intenso folklorismo, aunque también tuvo creaciones en la estampa religiosa que había decaído.

Por lo que respecta a la Arquitectura un maestro muy ingenioso fué el indígena Ceferino Gutiérrez, que se educó solo en grabados, natural de San Miguel Allende, donde dejó lo mejor de su producción, como son las tan curiosas fachada y torre gotizantes de San Miguel y la hermosa cúpula de la Concepción. Por entonces también, en 1884, se hizo la conversión de la iglesia de San Agustín en la Biblioteca Nacional, la estructura interna de cuyas naves tienen cierta influencia del estilo Luis XIV, por sus elevadas pilastras que abarcan dos pisos.

Las demás manifestaciones plásticas de la época se ajustaron también al modo europeo, aunque en ciertos momentos lograron imponer cierta característica nacional, como el mueble, el traje, la orfebrería que solía hacerse en los conventos, y el libro, en el que se reunieron vigorosamente las artes de la tipografía y del grabado, siendo ya de fama las ediciones de Ignacio Cumplido y de García Torres y Lara, y la Escultura cuyo mejor maestro fuera Jesús F. Contreras, autor de las estatuas de la Alameda.





GABRIEL VICENTE GAHONA (PICHETA)



ANONIMO. El Smo. Cristo de Santa Teresa.



MANUEL MANILLA

Escena de amor



ANONIMO. Nuestra Señora del Carmen



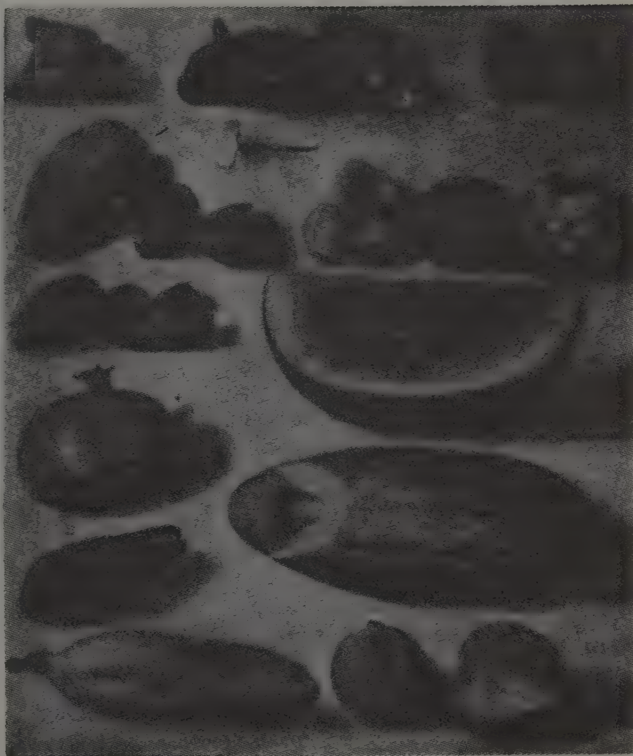
S. M. VILLASANA. Caricatura política.



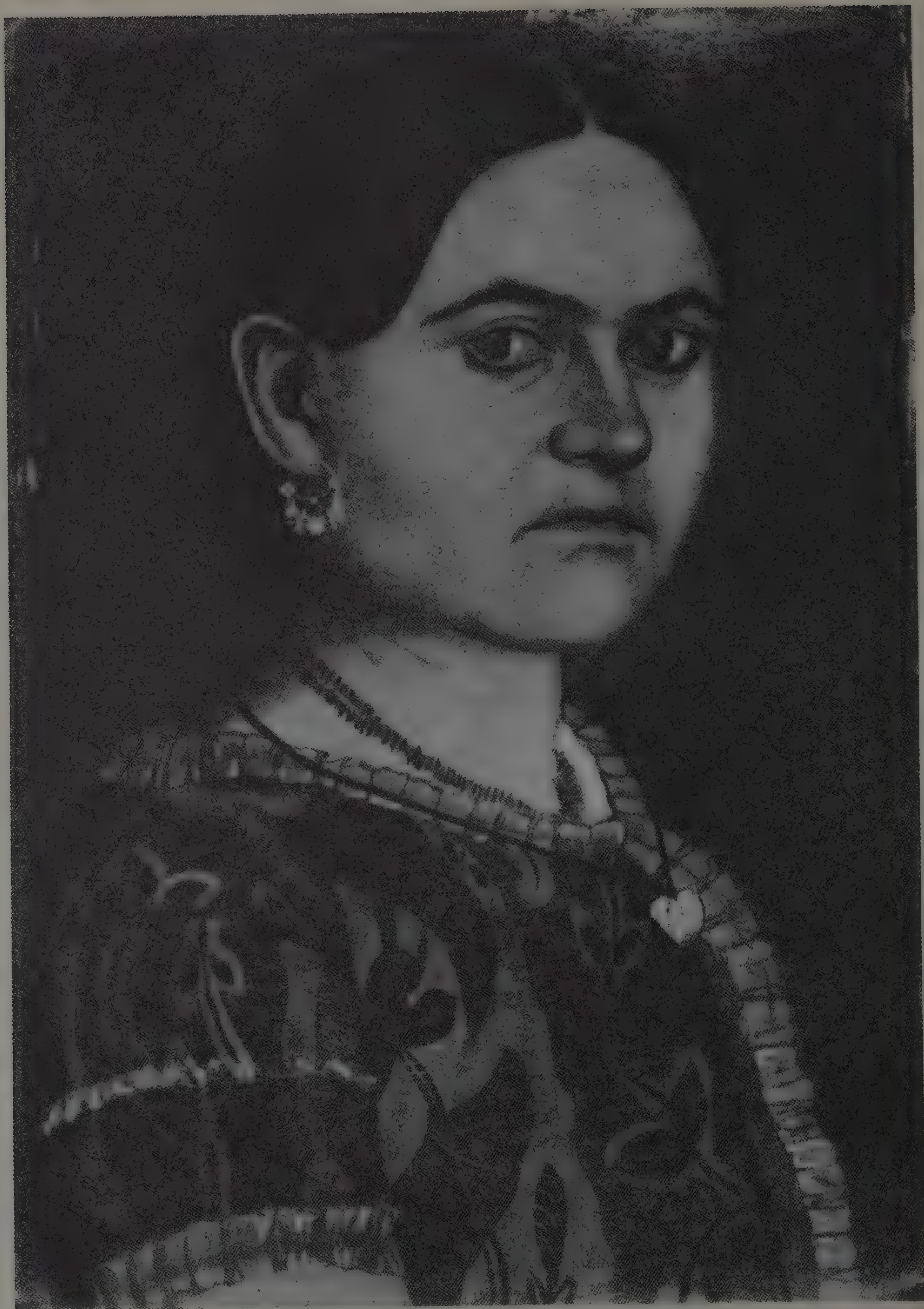
MANUEL MANILLA. El toro embolado.



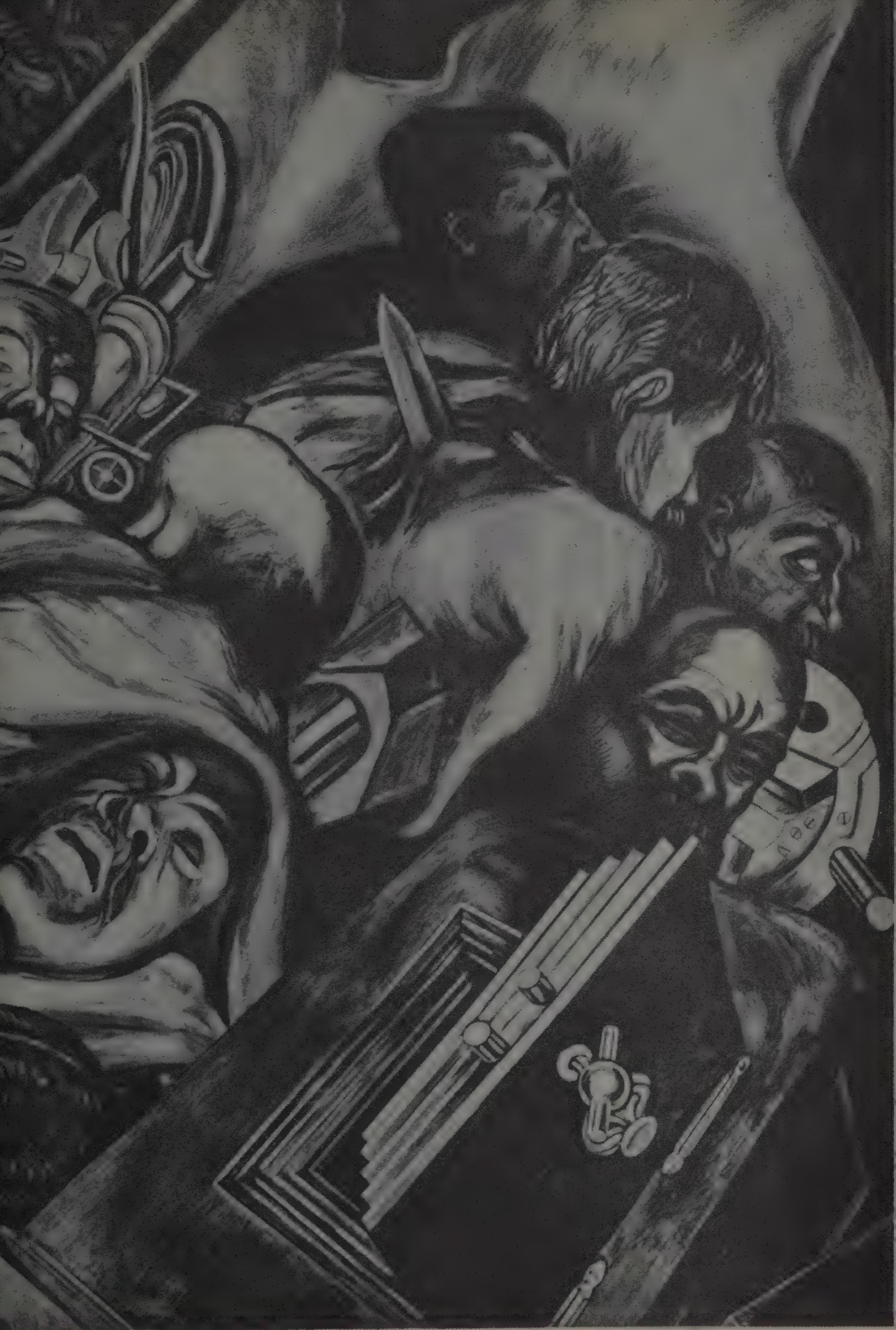
TOLSA. Balaustradas, cúpula y linternilla. Catedral de México.



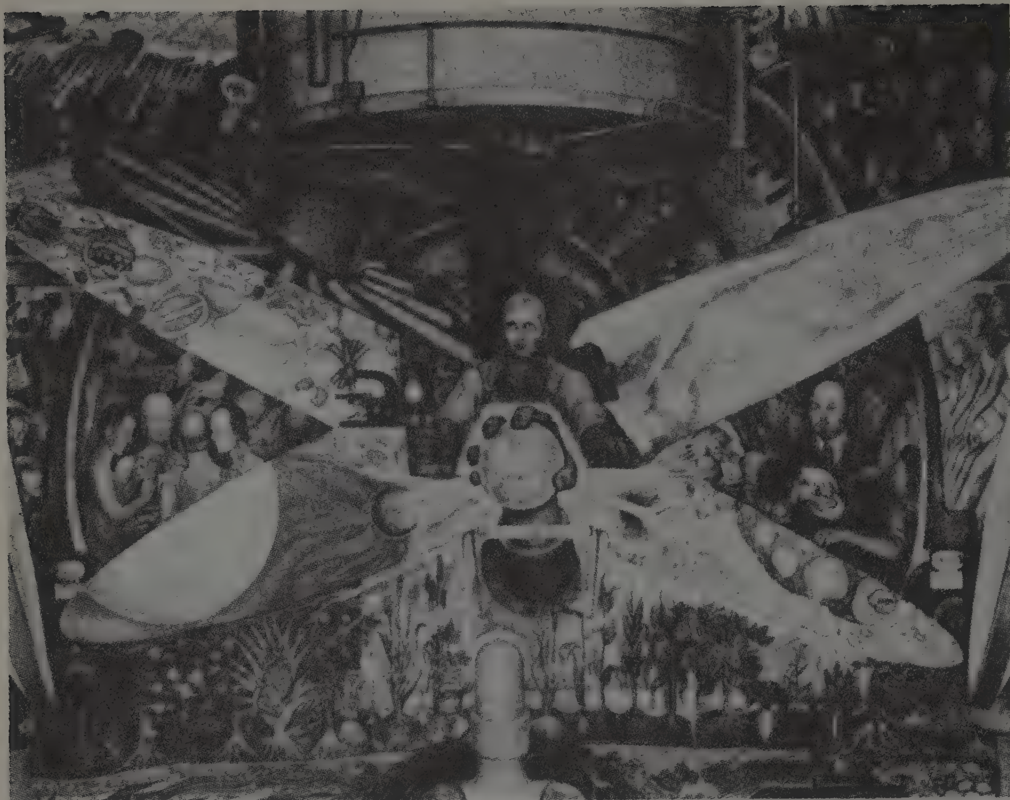
HERMENEGILDO BUSTOS. Naturaleza muerta



HERMENEGILDO BUSTOS. Doña Joaquina Ríos de Bustos.



D. RIVERA



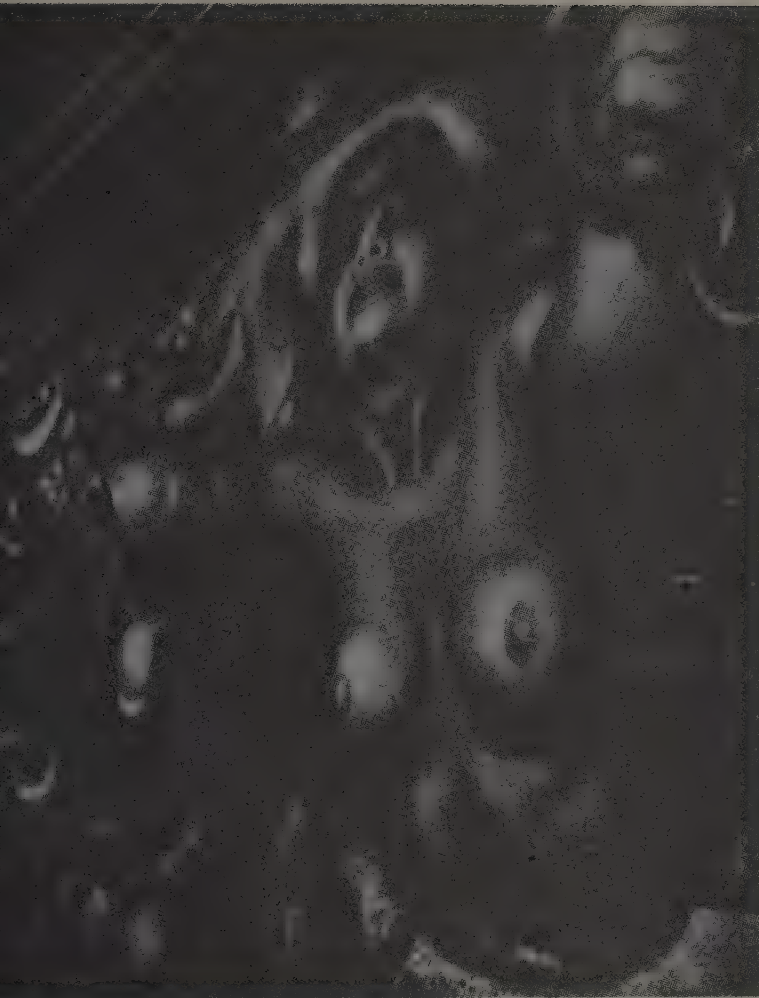
...La pintura representa históricamente los ideales de la Revolución...

L. MENDEZ

ARTE
CONTEMPORANEO



E CLEMENTE OROZO. Fragmento del mural "Katarsis". Palacio de Bellas Artes



D. A. SIQUEIROS

R. TAMAYO



DR. ATL



A. RUIZ



F. GOITIA



X. GUERRERO



J. CASTELLANOS





. ZALCE

J. O'GORMAN



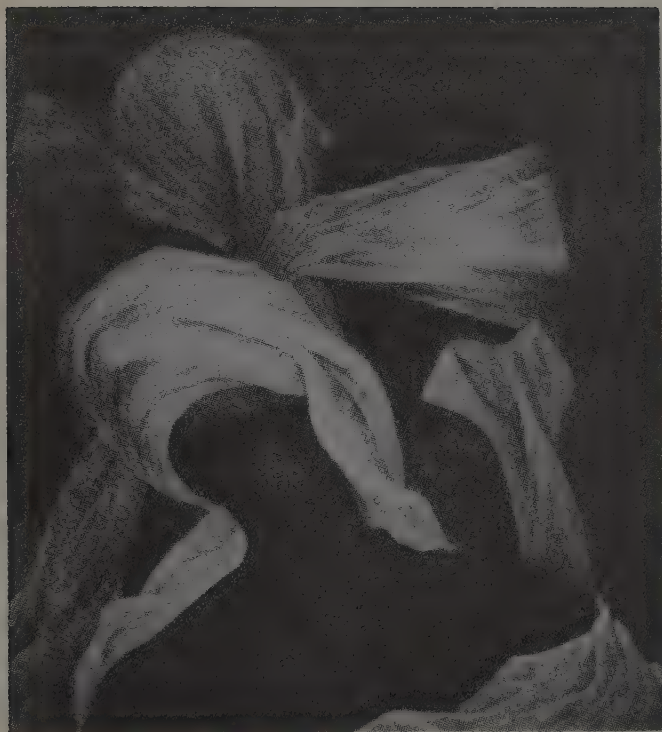
GUERRERO GALVAN

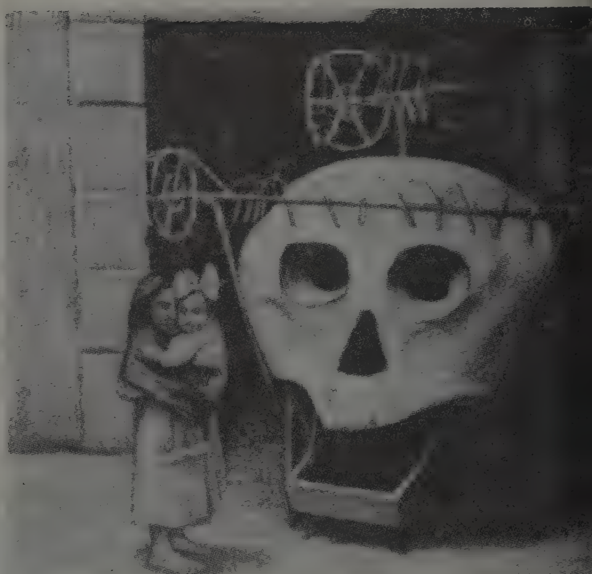


J. CHAVEZ MORADO



G. MEZA





R. ANGUIANO

F. LEAL



F. CANTU

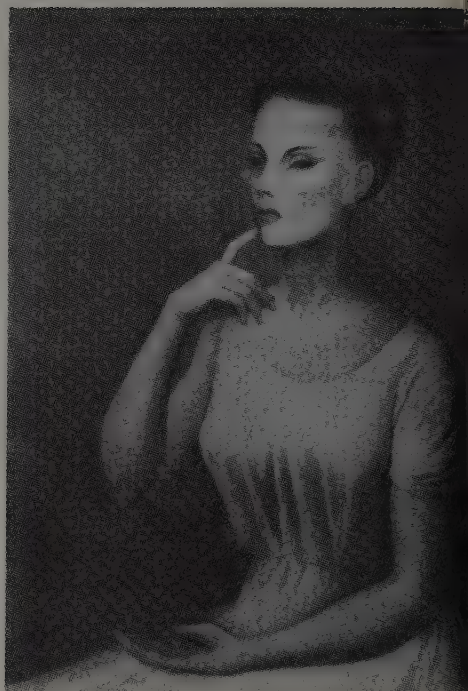




C. ALVARADO LANG

P. O'HIGGI





C. OROZCO ROME

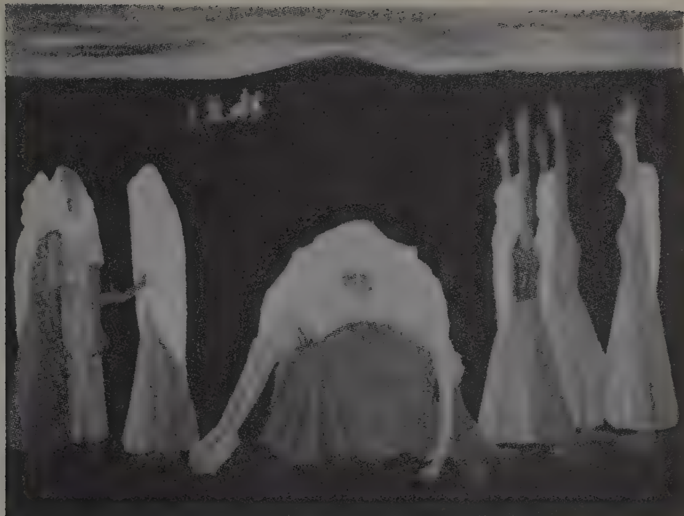


F. CASTRO PACHECO

F. KAHL



M. RODRIGUEZ LOZANO



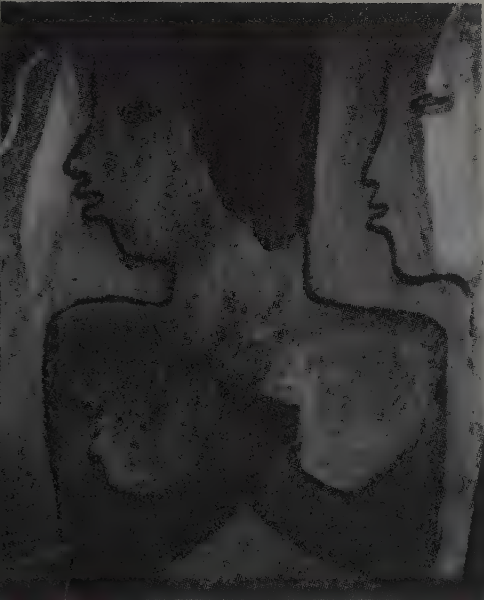
. COSTA



M. COVARRUBIAS



. MERIDA



M. IZQUIERDO

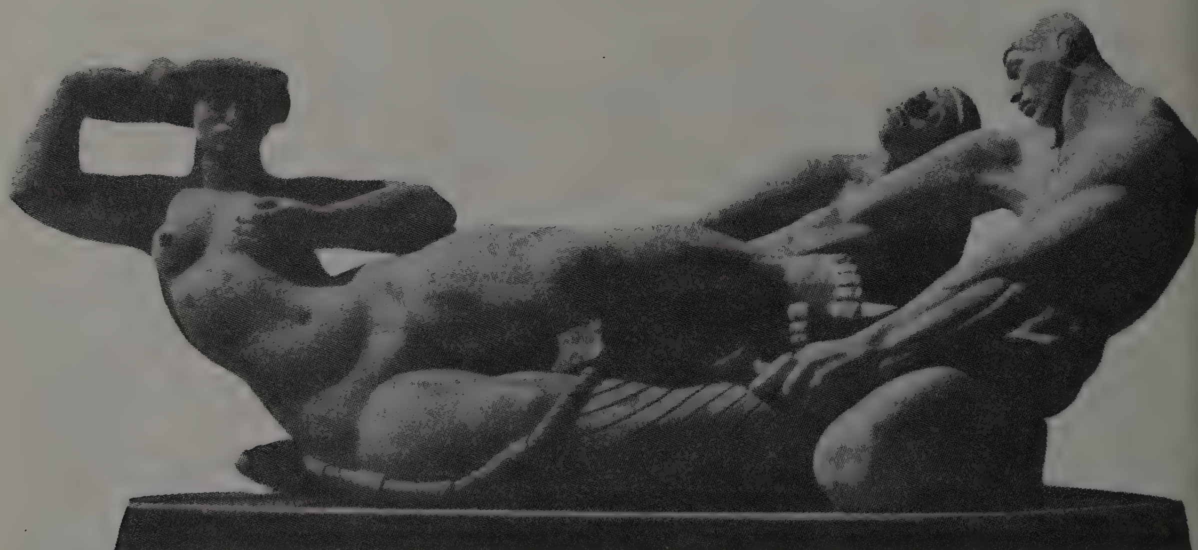




T. CHAVEZ MORADO

R. ARENAS BETANCOURT





F. ZUÑIGA



I. AGUIRRE



L. NISHISAWA



C. CALDERON



J. GONZALEZ CAMARENA

IGNACIO MARQUEZ RODILES

EL ARTE DE LA REVOLUCION MEXICANA

Cada una de las épocas históricas de nuestro país ha creado su propia expresión artística. La tuvieron, con vigoroso estilo, los pueblos indígenas prehispánicos; la Colonia, en etapas que casi pueden marcarse por siglos, la tuvo también y en su curso se advierte el decidido empeño de sus artistas para identificarse con el paisaje; el siglo XIX la buscó anhelante, desde el despertar insurgente hasta la consumación de la independencia política de la Nación, al finalizar su lapso centurial; la iniciaba este siglo en su primera década, sin lograr perfilarse porque su tranquila marcha se interrumpió con inusitada violencia. En 1910 principia una nueva época para el arte en México, que todavía retarda diez largos años su expresión representativa. A este último período —en cierto modo contemporáneo—, bajo cuyo signo el producto artístico adquiere sus rasgos característicos, lo llamamos de la Revolución Mexicana.

El movimiento revolucionario triunfante se propuso establecer condiciones mejores de vida para nuestro pueblo; intentó, asimismo, crear nuevas formas de la expresión artística. Explicablemente, produjo una situación peculiar de la cultura general y un clima susceptible de impulsar sus distintas manifestaciones. Por causas complejas, los resultados fueron sorprendentes: mientras la pintura, por ejemplo, surgía con fuerza extraordinaria, en cambio, la filosofía no superaba sus balbuceos, el ejercicio crítico —indispensable para señalar los rumbos— apenas existía, y la escultura, la danza, el teatro, la música, la arquitectura, y aún la literatura, no conquistaban un rango semejante. Este hecho, singular sin duda, pero evidente, permite definir a la pintura como la expresión típica de la Revolución Mexicana.

La Revolución requirió, en hora oportuna, un instrumento de difusión ideológica que fuera capaz de representar sus intereses sociales y políticos. No le urgió ciertamente, que este instrumento se creara en los momentos de la lucha armada, sino, cuando victoriosa, estableció su régimen y se afirmó en el poder. No se tienen, por ello, noticias de una obra artística creada al calor del combate; más bien, la pintura revolucionaria aparece después de la etapa sangrienta del movimiento. Hubo, desde luego, diferentes manifestaciones de arte del pueblo en lucha —el corrido, la estampa, la proclama, la caricatura—, pero fueron, por razón de su origen, aunque apasionadas y sinceras, de factura ocasional, rudimentaria y simple. Su influencia fué grande, no obstante, durante el desenvolvimiento del arte de la Revolución. La pintura y la literatura, especialmente, han de nutrirse de continuo en tan limpias fuentes.

Ahora bien, si la pintura asume históricamente el papel de representar los ideales de la Revolución Mexicana, su función está determinada lógicamente por la misma circunstancia: ha debido expresar en su temática el sentido fundamental de la lucha, sus episodios, los aspectos dramáticos y sus múltiples repercusiones populares, (de acuerdo con el estilo y la interpretación particular del artista). Ha sido, por natural consecuencia, una expresión de profundo contenido humano, dolorosa o trágica, visionaria siempre y a ratos optimista, imaginando al hombre y a su sociedad en pleno desarrollo armónico y justiciero. Precisamente, a su trascendental sentido de servicio al ser humano, a su devoción por los intereses substantivos del pueblo, debe acreditarse la proyección nacional de la pintura de la Revolución Mexicana y su misma universalidad. La pintura de este período de la Historia de México, además de representar al movimiento revolucionario, es la expresión más elevada, significativa y valiosa del proceso cultural de su pueblo. Es, ante todo, un arte nacional por excelencia.

Otra característica de esta pintura ha consistido en su tendencia a la representación pública de su obra. Recoje, de esta manera, la más noble tradición del arte: su función de servicio social, función que la sociedad se ha encargado de estorbar al convertir la obra de arte en un objeto para el exclusivo goce de quien puede pagarlo. La transformación del arte público en mercancía al servicio de las minorías privilegiadas es un fenómeno que se observa en México al través del tiempo, interrumpido, a veces, por períodos más o menos prolongados, por el empleo que la Iglesia o el Estado han dado a sus productos, promoviéndolos incluso, para sus fines ideológicos, económicos o políticos. A la Revolución Mexicana corresponde el mérito de haber reconquistado el arte, la pintura en primer término, para el pueblo. El arte de esta época —en tanto representa el interés revolucionario— es un arte público. Aléjase, por ello —sin renunciar del todo, por supuesto—, del cuadro o de la obra mínima, que individualizan su función e impiden su proyección a las colectividades. Por lo menos, teórica-

mente, repudia esta clase de manifestaciones exclusivistas.

El carácter social del arte de la Revolución indicó la clase de sitio en que debió ubicarse. La pintura surge en los edificios públicos (palacios de gobierno, oficinas, escuelas, hospitales, grandes instituciones oficiales, universidades, etc.) cubriendo sus muros en forma impetuosa y desordenada, utilizando técnicas diferentes, escalas y proporciones diversas, adaptándose, en ocasiones, al estilo o función de la arquitectura; otras, más numerosas, rompiendo sus líneas, chocando con la misma estructura. Bárbara, si se quiere, primitiva mejor, en su irrefrenable impulso creador, la pintura revolucionaria nació con miras más declamatorias que técnicas; empero, a esta primera etapa pertenecen sus obras más grandiosas y elocuentes.

Asunto y lugar, públicos ambos, indican el rumbo de la pintura revolucionaria, cuyo tono polémico, agresivo, sacudió la conciencia popular. No se limitó a eso únicamente: con ansiedad y preocupación transmitidas por las corrientes del arte moderno europeo, la pintura buscó afanosa un estilo nuevo, formas igualmente nuevas, para realizar el objetivo clásico del arte: crear una expresión original en su contenido y en su forma, resuelta con una técnica adecuada a los adelantos científicos de la época. A tal tendencia —justa en el fondo, pero adjetiva— débese la multitud de desviaciones de la pintura de la Revolución, y en muchos casos su definitiva separación. La inquietud de la forma, de la línea y el color, hizo olvidar al artista su misión esencial: crear una obra de arte para servir al hombre en sus intereses fundamentales; una obra próxima al pueblo, fiel y clara, representativa de sus ideales, educadora. Otros artistas, los mejores exponentes de la época, por cierto, han continuado leales a los propósitos culturales de la Revolución Mexicana; su obra demuestra la posibilidad de armonizar la forma y el contenido empleando una técnica plástica moderna. Han comprendido que el arte no pierde su dinámica creadora al conservar su responsabilidad ideológica y su función social.

Expuesta así la cuestión del arte de la Revolución Mexicana, con brevedad casi esquemática, es necesario plantear siquiera someramente la índole y la trascendencia de los objetivos históricos de dicha revolución, pues sólo de esta manera será posible establecer con claridad las tareas fundamentales de la creación artística y específicamente de su expresión plástica. Ello demanda, indudablemente, una formulación doctrinaria, que ha de emprenderse con todo el riesgo que representa el tratar de decir en términos concretos lo que se ha propuesto realizar por innumerables y complejos medios el movimiento revolucionario más importante de la historia de nuestro pueblo. Advirtiendo en principio la dificultad de la empresa, ha de acometerse como condición previa para la elaboración de un programa que corresponda a las necesidades culturales de la época. Acaso se imponga aclarar la urgencia de este empeño, cada vez más solicitado para orientar la producción artística por sus rumbos justos. Es evidente, por otra parte, que el arte de la Revolución Mexicana ha llegado a un punto crítico de su trayectoria.

Se ha dicho, en síntesis, que la Revolución ha tenido los siguientes fundamentales objetivos: establecer un régimen democrático a base de derechos y libertades civiles que permitan la convivencia armoniosa y fecunda de la sociedad mexicana; realizar los anhelos de independencia nacional iniciados por la insurgencia en 1810 hasta alcanzar plena autonomía económica y política; liquidar el sistema feudal de propiedad de la tierra devolviéndola a sus antiguos dueños, los campesinos, en forma de ejidos. Tales objetivos, para conquistarse, obligaron a las clases sociales liberales a un movimiento revolucionario. Dícese, también, que esta lucha fué comenzada por la pequeña burguesía contra el régimen antidemocrático imperante, y que las necesidades mismas de la lucha extendieron el conflicto hasta los peones agrícolas, aliados naturales en contra de los latifundistas que sostenían al régimen reaccionario. La alianza de la pequeña burguesía de las ciudades y de los campesinos constituyó el factor victorioso de esta lucha, dándole al mismo tiempo un carácter popular muy amplio. La lucha por la tierra dió perfiles definidos a la Reolvución, con más intensidad quizás que las otras reivindicaciones. Esto se explica, porque la lucha por la tierra rebasa ideológicamente los límites del concepto puramente económico o legal de la distribución de la propiedad rural; en realidad, significa algo más importante históricamente, por cuanto demuestra el secular anhelo del pueblo por recuperar el suelo nativo, reivindicación básica para la afirmación de la nacionalidad.

Una revolución de tendencia substancialmente nacionalista como la que se inicia en 1910, sólo pudo efecturse después de una prolongada lucha de siglos. El despojo de la tierra, que comenzó con la Conquista en el siglo XVI, continuó durante todo el período colonial y se mantuvo al través del siglo XIX a pesar de los intentos revolucionarios de Hidalgo y de Morelos. Otras preocupaciones, probablemente más vitales, impidieron a los hombres de la Reforma atender este conflicto, que se acentúa posteriormente con el régimen de las grandes haciendas hasta el año 10 del siglo XX. A la Revolución Mexicana toca la resolución de esta histórica tarea, identificándose con la tradición de lucha de nuestro pueblo. La devolución —en buena parte— de la tierra a los campesinos, dió cabida a un sentimiento de posesión legítima del suelo, sobre el que se sustenta la conciencia de la nacionalidad mexicana. El arte revolucionario sólo ha sido el producto cultural de esta lucha.

El movimiento agrario imprimió su sello a la Revolución, su contenido humano y su mejor objetivo social. Su expresión artística —la pintura— se identificó con la lucha por la tierra, en grado tal que la mayoría de sus grandes obras trataron el tema agrarista, el asunto rural, con preferencia a otros aspectos de la Revolución. Esta es, pues, una etapa representativa de índole campesina, influída, además, por las diferentes manifestaciones del arte popular de origen indígena o simplemente rural. Las costumbres, las fiestas, la fisonomía de la población campesina, conservadas estas características celosamente, más por arraigo al suelo nativo que por el atraso cultural producido por el abandono gubernamental y por la falta de comunicaciones modernas, dieron su estilo pintoresco al arte primitivo de la Revolución. Diéronle, aismismo, una tendencia plástica un tanto superficial, que no siempre ahondó en el drama humano del conglomerado indígena. Siguiendo esta línea, la gran pintura revolucionaria buscó su inspiración en las que fueron manifestaciones típicas de las antiguas civilizaciones americanas; exploró también en las del arte colonial que presentaban un rasgo original, una procedencia popular definida; estudió el retrato y el paisaje, la estampa y la imaginería regionales, que dan tono distintivo al producto artístico del siglo XIX; en fin, acudió a todas estas fuentes, desentrañó todas estas raíces, descubrió todas las aptitudes, los gestos, los estilos, los gustos, que enseñan la evolución del espíritu popular al través del tiempo, que permiten localizar las verdaderas representaciones de la conciencia nacional, la tradición y el carácter de lo mexicano. Tarea signifi-

cativa y útil para el desarrollo del arte nacional, que no ha de estacionarse en el simple juego estético, en la especulación filosófica o en la expresión pintoresca intrascendente, sino ligarse, con formas típicas del pueblo, a sus grandes problemas, a sus más nobles causas.

No siempre supo expresar de un modo conveniente el interés de la Revolución el arte de la época. Abunda en contradicciones, en exageraciones, que dan un cariz demagógico a sus obras. Es confuso a veces, retórico y ampuloso. La Revolución tuvo también sus obscuridades doctrinarias, y los que la hicieron cometieron no pocas claudicaciones. Conviene, sin embargo, pensar que la Revolución —como cualquier otro proceso de la vida y de la sociedad— es una cosa en movimiento, susceptible de transformarse, de limitar sus objetivos o de ampliar sus horizontes. El arte puede adelantarse, adivinar el porvenir o sólo imaginarlo, pero su condición esencial es caminar junto y no separarse, no importa el motivo, so pena de perder el indispensable vínculo humano, la base de su sustentación. Consecuentemente, la crisis actual del arte de la Revolución Mexicana es un reflejo de la crisis general de la Revolución. No se requiere entrar en un detallado análisis del hecho; es indudable que la Revolución no ha cumplido sus objetivos originales, menos aún ha podido proyectar otros más generosos.

El arte revolucionario se encuentra, por consiguiente, frente a dos caminos: o continúa su tradición cultural de lucha política, de carácter público, depurando sus formas y sus estilos, mejorando su técnica representativa, o se desvía de su función histórica, abandona sus propias raíces, su contenido social y humano, y se suma al bando de los liquidadores de la Revolución Mexicana. Entre otras manifestaciones, la pintura nacional se halla en presencia de este conflicto.

La situación general del país permite al arte la definición oportuna de sus ideas. Es probable que haya llegado la hora de escoger el rumbo. La Revolución Mexicana no se ha detenido; sólo que para la burguesía significa la transformación de la economía agrícola ancestral en economía industrial, y para los sectores revolucionarios, significa, además, el avance progresivo de las conquistas del pueblo, la liberación de la Nación del capitalismo extranjero, la justicia y la seguridad de las grandes masas populares. El segundo cuarto de este siglo presencia el desarrollo acelerado de la burguesía industrial de México, que no siempre representa intereses nacionales, sino formas de la penetración imperialista. Un sector de esta clase social en formación, el más progresista, alienta ideales nacionalistas, pretende explotar los recursos naturales de nuestro suelo con fines de mejoramiento nacional; otro sector, accede a la demanda capitalista extranjera, se somete a sus propósitos de dominio y se hace cómplice local de sus designios políticos. El juego de estas fuerzas ofrece en ocasiones el espectáculo de una lucha sorda, pero no por ello menos significativa para los intereses del país. Se advierte en el campo la agudización de esta crisis: el empobrecimiento de la masa rural, su éxodo a los centros urbanos del territorio o al extranjero, la constante disminución de la producción agrícola por la precaria capacidad del suelo y la ausencia de recursos económicos y técnicos, etc. El desequilibrio de la ciudad y del campo ha de provocar, de no corregirse, el estallido de esta crisis con repercusiones económicas que han de hacer aún más lamentables las condiciones de las masas populares.

Un engañoso, y seguramente efímero período de auge económico de la burguesía industrial de México, fortalecida con innumerables concesiones gubernamentales para grandes obras públicas, ha marcado un alto al programa social de la Revolución Mexicana. El arte, particularmente la pintura, ha seguido servilmente sus señuelos. Obviamente, un arte político, de combate ideológico, específicamente temático, es perjudicial y contrario a sus intereses. Exigen y consiguen obras artísticas sin contenido, simplemente decorativo, de índole estética pura. Piden obras de arte para adornar sus casas, sus palacios y sus sitios de recreo. Es necesario reconocer que este camino ha sido emprendido por muchos artistas que no obstante, pretenden todavía representar al arte de la Revolución Mexicana.

El arte público, característico de los mejores momentos culturales de la Revolución, fué propiciado, estimulado, por el régimen gubernamental creado por su movimiento. Los artistas revolucionarios recibieron ayuda moral e impulso económico del Estado, que tuvo la virtud de no restringir notoriamente la iniciativa del pintor, ni el vuelo de su fantasía o la audacia de sus manifestaciones. Empero, esta actitud liberal tiende a concluir. Se observa ya este propósito en las obras públicas, que demandan un nuevo estilo de pintura de tendencia decorativa, ornamental únicamente. Es verdad que las nuevas expresiones plásticas enseñan el progreso técnico de los profesionales del arte, al emplear procedimientos plásticos de novedosa calidad y de estricta procedencia científica. El romanticismo primitivo, semibárbaro, de la primera época del arte de la Revolución, es substituído por una nueva forma lógica de producción artística. Se ha perdido, a cambio, el valor del mensaje ideológico. El arte actual ha ganado un vistoso y moderno ropaje, pero ha sacrificado el calor humano y su significación esencial.

Ciertamente, la orientación del arte, el sentido objetivo de su obra, no dependen sólo de la actitud del artista; dicha actitud ha de influenciarse necesariamente para hacerla positiva, eficaz y digna. Un defecto peculiar del movimiento artístico de este período histórico, es el acentuado individualismo del productor de arte, explicable en situaciones no revolucionarias. Este individualismo ha conducido al artista a un estado mental de autosuficiencia: ha llegado a creer, sincera pero ingenuamente, que el porvenir de su arte, el arte general inclusive, dependen de sus particulares teorías. Está ya de sobra dilucidado que esta actitud es intrínsecamente oportunista y falsa y desde luego débil. El arte, para sostener su virtudes creadoras, su capacidad de servicio a los intereses populares, su identidad con los ideales de la nacionalidad, ha de nutrirse y apoyarse en las fuerzas sociales progresistas, en las clases revolucionarias. Depende su impulso del espíritu combativo de estos sectores, de su unidad, del vigor de la clase obrera y de los campesinos, de la conciencia de su destino histórico, en suma, que sólo puede ser el resultado de su confianza en el porvenir.

México aspira a un arte que describa y explore su paisaje, descubra al hombre de su suelo en sus actitudes características, que ayude a comprender y a amar la vida y a conocer sus misterios; que permita entender los problemas tradicionales de la sociedad y muestre los caminos para resolverlos. Un arte que eduque, realista, claro en su forma, sencillo en su mensaje, que explique la razón de ser de México como nación y exalte sus luchas, sus anhelos y la necesidad de continuar la tradición democrática del pueblo, destacando el esfuerzo de los grandes constructores de la Patria. Un arte que defienda y conserve amorosamente el patrimonio cultural de la nación y siga su ejemplo.

SUPERVIVENCIA DEL ARTE POPULAR

DANIEL F. RUBIN DE LA BORBOLLA



El regionalismo y el tradicionalismo ya no son manifestaciones de aislamiento humano...

En el mundo moderno se observa hoy día un curioso fenómeno de vitalidad y florecimiento del arte popular, que resulta incongruente y contradictorio a la mentalidad y al medio ambiente de la cultura universal de mediados del Siglo XX.

En los últimos treinta años, se ha efectuado un rápido y progresivo ascenso en el volumen general de producción del arte popular paralelo al notable progreso tecnológico, a la extraordinaria producción industrial, al descubrimiento de materias de cualidades insospechadas y de nuevas fuentes de energía casi de potencialidad infinita.

Este aumento responde a la demanda general y ésta, a su vez, es un índice del interés del público, independiente de consideraciones de calidad, utilidad y costos.

Se ha despertado en el comprador o, cuando menos se ha hecho más patente, su sentimiento por lo tradicional, por lo regional, por todo aquello que tenga una apariencia distinta al producto fabricado en serie por la máquina. Teniendo a su alcance la producción industrial de buena calidad y de bajo costo, de utilidad y durabilidad incuestionables, el público adquiere objetos de arte popular por el gusto de poseerlos.

No es aventurado afirmar que esa actitud es un reconocimiento implícito de sus cualidades estéticas, que ha provocado una revalorización de la fuerza creativa, el ingenio y la sensibilidad humana en el arte popular.

Este florecimiento contrasta fuertemente con las normas de la vida moderna. Es casi una paradoja o una aberración que sobrevivan y florezcan artesanías manuales, con técnicas muy primitivas o rudimentarias, en un mundo que se caracteriza por su extraordinaria tecnología y por su dominio ilimitado de recursos naturales, artificiales o sintéticos; cuya producción industrial se supera cada día en calidad, sencillez, durabilidad, bajo costo e, inclusive, buen gusto y cualidades estéticas en algunos casos.

Podría decirse, sin incurrir en una exageración, que se ha despertado la conciencia del mundo actual hacia el arte popular. Este fenómeno es común a los más diversos lugares y a las más diferentes culturas y condiciones económicas.

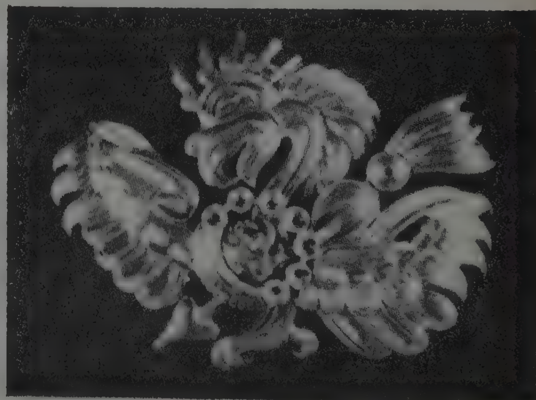
En Europa Oriental, por ejemplo, el renacimiento del arte popular es una realidad y una preocupación tan grande como lo son los problemas de la alta industrialización o los del mercado monetario internacional. Italia y Francia, en donde el mundo se ha proveido de las grandes obras antiguas y modernas del gran arte occidental, han despertado sus viejas artesanías, cuyos productos se exhiben en los escaparates de las tiendas más elegantes y exclusivas de las grandes ciudades del mundo. España, Portugal, Africa y el Cercano Oriente cuidan sus artesanías manuales como un fuerte atractivo regional para el turista, y han visto con grata sorpresa una recompensa económica considerable en sus ingresos nacionales, y un sensible mejoramiento económico de los artesanos que los producen.

En México existen en la actualidad miles de hogares en donde hombres, mujeres y niños fabrican a mano objetos útiles, de adorno, para usos ceremoniales o para festividades tradicionales.

Se ha explicado este resurgimiento mexicano en una forma candorosa pero inexacta. Según la versión más generalizada, que confunde el florecimiento con el aumento de producción, el advenimiento del arte popular es un corolario obligado e inevitable del incremento del turismo internacional, especialmente de



ODILON AVALOS. Vidrio soplado. Guadalajara, Jal.



ANTONIO PINEDA. Platería contemporánea. Tasco, Gro.

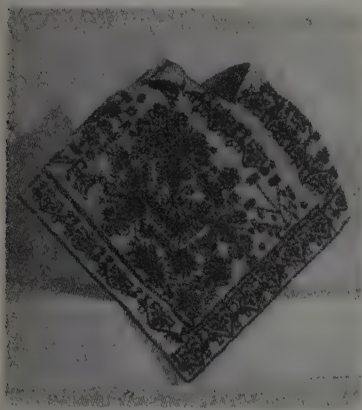
la corriente turística norteamericana que nos visita anualmente.

Esta explicación en parte puede ser correcta, pero en nada explica el verdadero fenómeno mexicano, ni mucho menos el del florecimiento mundial. La realidad es que no es solo el norteamericano el que compra en México, o en Francia, Italia y otras partes del mundo. El norteamericano puede tener mayor capacidad adquisitiva, por sus condiciones económicas, y por eso quizá se haga más conspicuo como comprador, pero lo cierto es que el resto del mundo también adquiere objetos de arte popular o de artesanías manuales, aunque obligado a mayor circunspección adquisitiva.

En la actualidad el hombre adquiere el arte popular de su pueblo, de la ciudad cercana, el de su país y el de otras partes del mundo. Esta es una realidad irrefutable. Pero es una realidad llena de contradicciones y paradojas frente a los valores comunes y las normas convencionales con que juzgamos los fenómenos de la vida y del hombre de mediados del Siglo XX.

El norteamericano, por ejemplo, que según las normas convencionales, goza del más alto nivel de comodidad y confort material, adquiere objetos de arte popular con igual avidez y con igual sentido de gusto o falta de él que el nacional de muchos otros países que tiene menos medios modernos de vida y confort y, a veces, recursos económicos muy exiguos.

Cualesquiera que sean las aparentes contradicciones, el florecimiento mundial del arte popular es un hecho, como lo es también el de que el hombre está en pleno dominio de la más extraordinaria tecnología y de los más variados recursos naturales, artificiales o sintéticos.





Máscara. *Danza de los Parachicos. S. Cristóbal las Casas, Chis.*



Es probable que no pase de ser una simple afición pasajera, una especie de pandemia, o un deseo o necesidad de cambio como ocurre en la moda del vestido femenino. Quizá existan razones más profundas, que sólo el estudio y la meditación nos podrán aclarar algún día. Veámoslo, sin embargo, a través de la ventana del arte popular mexicano, y hagamos algunas consideraciones sobre esta experiencia.

El arte popular mexicano actual es un conjunto de artesanías, técnicas, estilos, formas, diseños y tradiciones de diverso origen y procedencia. Existe un segmento indígena, puro, claro y bien definido, cuyas raíces se pierden en la antigüedad del arte popular y la cultura precolombinas. Las cerámicas de Amatenango y de Cankuc son, por su espíritu, uso, técnica, formas y decorados, tan puras y tan tradicionalmente indígenas como lo son las cerámicas que desentierra el arqueólogo en las viejas ciudades o en los cementerios prehispánicos. Su origen puede ser muy antiguo, de más de 1000 ó 2000 años antes de la Era Cristiana; o puede ser muy reciente, según la cronología arqueológica. Desde el punto de vista del arte popular contemporáneo su antigüedad precisa es menos importante que el hecho de haber sobrevivido desde antes de 1521 hasta nuestros días, y de haber sobrevivido con toda su pureza de concepción, de técnica y de decorado indígena. Igual cosa ocurre con el quechquemitl, prenda femenina genuinamente indígena, que aparece en figurillas de barro de la primera época teotihuacana, y que en la actualidad se teje y se usa en la Sierra de Puebla, en las Huaxtecas, entre los otomíes de los altos Valles de Altiplano Mexicano y entre los Huicholes del Occidente.

Algunas artesanías adoptaron técnicas, estilos, formas y diseños europeos, sin perder su personalidad indígena. El vidriado en la alfarería, valiosísimo elemento técnico traído de Europa y de Asia, salvó de una inevitable y total extinción a muchas cerámicas autóctonas, e hizo posible una competencia ventajosa entre éstas y las de pastas duras y vidriadas que introdujo el español. Las lozas que se fabrican en Patamban y Tonalá no son menos indígenas ni menos bellas por haber adoptado el vidriado y algunas formas y decorados occidentales.

No conocemos el origen verdadero del rebozo, pero sí podemos atestiguar que los rebozos más bellos y más finos se han fabricado en telar indígena, y que esta prenda se ha usado por más de trescientos años sin discriminación de clase, ni de posición social ni económica.

Hay artesanías que se convirtieron al impacto de la vida nueva que se inició con la conquista de América por el europeo. La escultura, la pintura, el tallado en madera, la curtiduría y otras varias se transformaron radicalmente por razones de uso, utilidad, nuevas necesidades y nuevas técnicas, formas y diseños tradicionales de culturas venidas de muy lejanas tierras.

El impacto violento y cruel de la conquista y la imposición de una nueva cultura y normas de vida desequilibraron, paralizaron, destruyeron y transformaron diversas manifestaciones del viejo arte tradicional indígena y autóctono. Solo el alto grado de cultura, de tecnología y, sobre todo de riqueza humana, que supone un pueblo de consumados artesanos, salvaron el arte aborigen de una total e inevitable extinción y contribuyeron a su enriquecimiento, con artesanías que lo vigorizaron con nuevas herramientas, técnicas, materias primas, formas y diseños.



Angel de plata cincelada y repujada. Siglo XVIII. Col. Sr. Jesús Reyes Ferreira.

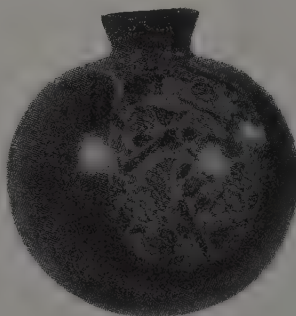
La introducción de la lana y del telar europeo transformaron la tilma indígena de algodón en manta de abrigo, de la que surgió el sarape. El torno del alfarero, el uso de pastas duras y vidriados, produjo cerámicas de gran belleza como las de Talavera de Puebla, de Guanajuato, Zayula y Aguascalientes. La Nao de Oriente fué portadora de elementos decorativos que quedaron plasmados en la cerámica, en la laca y quizá en algunos tejidos. La herrería, la hojalatería, la ebanistería y la curtiduría se impusieron con toda la fuerza de su tradición. Consumada ya en gran parte la conquista material del territorio y establecida en firme la estructura social, política y religiosa de la Nueva España, hacia fines del Siglo XVI, todos estos elementos, aborígenes y extraños, antiguos o recientes, convergieron hacia una armoniosa integración enriquecida con fuentes de viejo abolengo artesanal indígena, europeo y asiático. Hoy día el arte popular mexicano es una proyección ininterrumpida de ese portentoso fenómeno de interculturación que sobrevino después del choque sangriento de dos culturas fuertes y vigorosas en sus expresiones artísticas.

Es cierto que el aislamiento geográfico y cultural hayan contribuido a conservar algunas artesanías indígenas, pero también es cierto que la tradición ha impuesto su perduración en donde no hay problemas de comunicación e intercambio social. Bien puede ser que la pobreza obligue a un pueblo a fabricar sus propios objetos y a usarlos, por defectuosos y frágiles que sean. Pero hay que reconocer que un elevado bienestar económico también induce a la producción y al uso de esos objetos, aunque las motivaciones o causas sean de índole distinta a la económica.

En la actualidad el hombre ha logrado producir con sus máquinas objetos para el hogar, para el uso personal y para el adorno, de excelente calidad, de bajo costo y, en algunas ocasiones de sencillez y buen gusto irreprochables. El arte popular de México, y el de todas partes del mundo, con sus evelados costos de producción manual, su lenta y baja producción, sus herramientas y técnicas rudimentarias y arcaizadas se enfrenta a la producción industrial en masa, a la competencia implacable de la máquina moderna perfecta, o casi perfecta; a la industria organizada con inagotables recursos económicos, medios diversos de publicidad, capaces de penetrar hasta el último rincón de la tierra; con el respaldo de las ciencias, con una fuerte y decidida protección de los gobiernos y, sobre todo, con una innegable flexibilidad para satisfacer las necesidades de la vida moderna.

Frente a este panorama de contradicciones se vislumbran algunas posibles explicaciones sobre la supervivencia y el florecimiento de las artes populares de México y quizá del resto del mundo.

Si bien es cierto que la meta ideal de la cultura occidental de los Siglos XIX y XX ha sido la industrialización, o más bien dicho la mecanización total para satisfacer todas las necesidades y deseos humanos; si bien es cierto que la rápida y potente mecanización que ha logrado la humanidad produjo un descenso momentáneo del arte popular y una actitud de desprecio o indiferencia por las artesanías manuales, al grado de convertirlas en símbolo de retraso y primitivismo; si bien es cierto que el hombre común ha alcanzado un mayor grado de confort material



Cántaro pintado y bruñido. Patamban, Mich. Col. Rosa Covarrubias.



Máscara, Danza Yaqui "Pascola". Col. I. W. Johnson.

e innúmeros beneficios, el hombre ha seguido fiel a sus tradiciones ancestrales y, una de ellas, la que expresa mejor su personalidad y su sensibilidad creativa es el arte popular.

La lógica con que ha construído y maneja un mundo moderno e increíblemente portentoso, no ha logrado destruir una industria que se nos revela ahora en todo su arcaísmo, aparente, torpeza y desamparo. La contradicción, la paradoja, no está en la coexistencia de dos sistemas tan singularmente opuestos sino en la forma de ser, de pensar y de sentir del hombre de mediados del Siglo XX, y en la conformación estructural de su cultura, que se asienta firme y hondamente en lo tradicional.

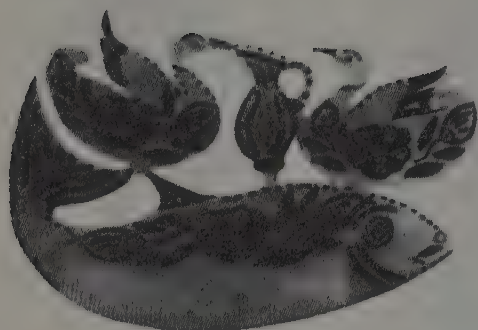
A medida que avanza la universalización, a medida que las distancias se acortan por la velocidad y los medios de comunicación son más abundantes y accesibles, el hombre se refugia y busca su defensa en los mecanismos culturales a su alcance. El regionalismo y el tradicionalismo ya no son manifestaciones de aislamiento humano ni índice de incultura e incapacidad o inferioridad étnica. El hombre los usa para singularizarse de los demás, para no ahogarse en el inmenso océano de la anonimidad universal, para expresar con más fuerza y vigor su sensibilidad individual y su fuerza creativa personal. Hoy día el lenguaje y el arte popular son las expresiones más fuertes y vigorosas con que el hombre se defiende de la máquina, de la velocidad, de la convivencia obligada y de la universalidad que él mismo se ha impuesto.



Aldabón de fierro forjado. S. Miguel Allende. Col. Miguel Covarrubias.



Escultura en Madera. Tocuaro, Mich.



Peine de Cuerno. El Oro, Méx.



Tibor Antiguo. Talavera. Puebla, Pue.

San Antonio. Mosaico de pluma. Siglo XVI.





Pila de agua bendita. Talavera. Puebla, Pue.



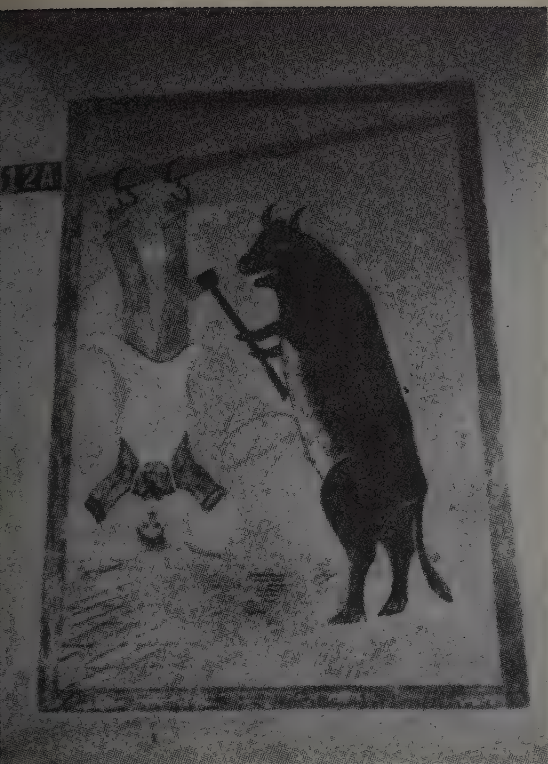
Galleta para ofrenda del día de Muertos. Puebla, Pue.



Sarape de San Francisco Xonacatlán, Edo. de México.



..Miles de hogares existen en México, donde la mujer fabrica a mano objetos útiles...



Pintura popular contemporánea.



Cerámica policromada. Tonalá, Jal.

Tablero de loseta vidriada y policromada. Siglo XVIII. Ciudad de México.

house priests. and other attendants in charge of the elaborated ceremonies taking place there every month.

Huitzilipochtli and Tlaloc —the War and Wind Gods, respectively— were worshipped at the main temple, possesing to believers exactly the same rank. The temple consisted of a base and a truncated pyramid, very similar in disposition to that of a Tenayuca. Except, that the first has larger proportions, as it was nearly 100 meters from north to south, and 80 meters from east to west, being at its base 30 meters in height at the platform where the temples proper were raised, reaching these and additional altitude of 20 meters.

On its western side there was a monumental staircase having three balustrades: a single one on each side and a double one in the middle. On top could see two temples: the northern one was the shrine of Huitzilipochtli,, while the other was dedicated to Tlaloc. Through a small door one entered two chambers whose soaring roots were ornamented with blue stripes and skulls on a redish field of plaster.

Facing the pyramid there was a square and on its western side stood the round temple of the Wind God. Further, one could see a ball court. Players thrust at a solid rubber ball with agile hips and elbows, in a effort to drive it through two rings set tranversally to the walls in the length of the court.

Beside this ball court there was the great block of the skull rack. Hundreds of skulls hung from poles in orderly symmetry. They belonged to those sacrificed to the Aztec gods.

Many other buildings appeared on the square, being the most important, the sacrificial stone on which captives were forced to defend themselves, before being killed or pardoned as a prize for their bravery, as well as several pools, caves and small houses for penitence.

MEXICAN ART OF THE VICEROYSHIP

The fall of the main city of the Aztec Domain must have had a paralizing effect upon the will of the native artist of that time. The man that a few days before the irruption of the Spaniards spent his working hours landscaping the gardens of Montezuma II to provide space for his ever increasing collection of serpents and wild animals, could not remain indifferent before this tragic turn of life. Particularly after time had elapsed to allow the invaders the insane destruction of all the architectonic land-marks of his home town, to be reborn according to the unimaginative scheme of García Bravo. A fellow who had helped Cortes to erect a fortress at Veracruz, and who seemingly missed the desolation and extreme dryness of the scenery of Estremadura, the very home of his omnipotent chief. For if his planning was not dictated by the Spaniards' failure in using their cavalry against and enemy that attacked their flanks, from the lagoon, along a causeway interrupted by drawbridges, how could anyone justify the refilling of the waterways of Tenochtitlan? The supression of the very source of its beatuy and importance as a thriving center of trade with and easy means of access?

However, as soldiers by saluting superiors every five minutes and drilling three times a days, attain very supple bodies and a too rigid outlook, it is no wonder than soon after than planning all new towns fell sick with rectangularism. Except when topography was too strong for the plans of the conquerors, when there was a rich mine to exploit under some rugged hill upon which a town was forced to spread.

Behind the bragging horseman, however, thre was a more ambitious man, the monk. This would not be placated by the simple expedient of becoming rich. Possesing a mine or several hundred slaves would be senseless to him. His mission concerned the soul of man, woman and child, rich and poor alike, and so there was no way to elude him. The country was vast and populated and he started crosing the Atlantic more often.

His vitality and zeal would not allow him to stay idle in big towns, it would point him towards the wide and open space of the countryside. Here he began to wander to the great delight of children who used to stare and gape at his tonsured head. Being energetic and young as he was, he discovered soon the need of having his own living quarters, a meeting place from which



he could expand and enforce the spiritual and physical domination of the natives of the recently acquired land. And thus there appeared on spots far away from each other, the imposing monasteries that were the symbol of faith that all of a sudden might change into a bulwark of military strength. Their outside walls emerged straight from the ground with the rocky austerity of a medieval stronghold, crowned by belfries, merlons and embrasures, while the front view of its annexed church showed romanic capitals and plateresque patterns and sculptures, leading to a single nave and to an altar ornated with a famous work by a Flemish painter. And on such gates, atrium crosses, small chapels and private oratories, it was that natives chiselled and decorated once more since the Conquest, reicorporating themselves to the artistic life of their own country. It was not new for them to take part in the building of a temple and they acomplished the task with the familiar feeling of performing a social duty. Their work had the stamp of the nostalgic and repressed recolections of a pleople little changed, ancestrally faithful to their gods and art.

With painting it was an entirely different story, for natives jumped easily from the pictography of their ancient codices to the ideographic information they had supply to missionaries and other Spaniards.

It was precisely on occassions like these, or at the

Painting Academy founded by Fray Pedro de Gante, that Mexicans for the first time faced the artistic problem of depicting the image of European saints and martyrs. A practice that became more artistically productive at the end of the XVI century, after the arrival of the excellent Flemish painters, Juan Guerson and Andrés Pereyns, and of the Sevillian Cristoval de Quezada. Though it was Francisco de Zumaya, a practioner of that luminous colouring preferred by followers of the Italian school of painting then in vogue, who became the teacher of two most remarkable pupils: Baltazar de Echave Orio and Luis Juarez, the pioneers of the national colonial school of painting.

The seventeenth century marks the beginnings of the creole baroque which was doomed to become a national art. It suited to perfection the craving of self-expression the Mexican had been gathering all this time. As as it often happens to people of great vitaly and little discipline, he overindulged himself with it. He practically became intoxicated by the baroque. For the movement that had started with a baroque almost as restrained as the European, lost no time in gaining speed.

It soon appeared on all the nunneries built at the time displaying already some strong national characteristics. Even in the small rural communities one could find a rather charming baroque.

By the end of that same century, the baroque had taken a tremendous impetus in ecclesiastical architecture, in painting, sculpturing and in the minor arts. There was so much of it that the whole thing seemed to have reached its climax by natural law. But the churrigueresque was introduced instead, and this was like the artificially delayed and killing stroke of a very sick man. Altars turned into jungles of gold so thickly ornated that looking at them was like getting lost in a forest where cherubim, saints and truncated columns made one almost dizzy.

And as when a man gests poisoned there is nothing to do but to give him an antidote, it so happened that next there came the rationalization of architecture. It came from France of course. And the cathedral of Mexico City, one of the most majestic buildings of the whole American Continent, the stone summary of Mexican colonial architecture, was finished by a neoclassic advocate architect.

MEXICAN ART OF THE 19TH CENTURY



Short puffed sleeves, a low-necked and close-fitting bodice and a flowing skirt may be of little consequence in themselves, but they certainly changed Mexican history when it was Empress Josephine who wore them on her coronation day at Notre Dame. Together with that furniture based on rectangular massiveness, swelling curves and bronze ornamentation, they were the stage properties of a new sham Roman Empire determined to impose a new style of living. Though it was death for several million men, as a prize for playing a heroic and minor part in that unusual performance.

Mexico was already part of the occidental world and in due time the uproar of the international confusion reached her shores, bringing at the same time the very ideas of the encyclopaedists who set Hidalgo to ponder until he decided to liberate his country. This was ready to welcome the purging of a new life, represented in art by the genius of the Spanish born Tolsa and the provincial charm of Tres Guerras.

When we think of Mexican neoclassicism, it is the name of Tolsa that comes first to our mind. He was and architect and a sculptor and his destiny as an artist was very similar to that of almost every male jilted lover, He worshipped the wrong woman for it was for the equestrian Charles the IV that he conquered a level of artistry to be matched to that of Donatello and Verrocchio.

There was never in the world a greater disparity between the model of a sculpture and the work itself. That miserable little worm of Charlie Bourbon disguised as a Roman ceasar, riding impassively a glorious horse whose very tail has the silky softness of Boticelli's Venus. We oldtimers love that horse, for when Mexico City was warmer, more human, homogeneous and dignified, it was that horse who won all our admiration and childish frienship. On Sunday, at a time there were neither cars nor parents too wealthy to disapprove of their children strolling through the city's through fares, I would stand before that marvellous horse. Enraptured, I would point him to my half breed nurse, trying to start a conversation with him. And when we went back home, my first remark would invariably be about "the dearie little Trojan horse".

Francisco de Tresguerras —most important after Tolsa— was born at the capital of the state of Guanajuato. There, or in the neighbouring states of Queretaro and Jalisco, he built churches and stately homes, sculpturing, painting or writing poetry during his spare time.

Though his work is considered as neoclassic, he fortunatey avoided its coldness, stamping what ever he did in art, with a well dosified fantasy and warmth. Besides him thre was a group of lesser men —like Damian Castro, González Velázquez, etc.— whose domes and spires are today the skyline of the most historically interesting section of Mexico City.

The average Mexican is always waiting for a lucky event to be able to stand out in a poor and limited environment. The few lucky ones who reach the top, out of spite are usually inclined to deny the work of their predecessors. The narrowmindness and bigotry showed by Spaniards when wiping out native temples, to erect their own on Aztec sacred ground, is a trait inherited by their descendants. It was put into practice by them at that time, for they substituted neoclassic sculptures —often vain and lifeless— for fine baroque

